
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00083878 9

ALBERT BESNARD

L'HOMME ET L'ŒUVRE

ÉTUDES D'ART DU MÊME AUTEUR :

ESSAIS CRITIQUES

De Watteau à Whistler. . . . . Fasquelle.
Trois Crises de l'Art actuel. . . . . Fasquelle.
La Beauté des Formes. . . . . Librairie Universelle.
Histoire de l'Impressionnisme . . . . Librairie d'Art ancien et moderne.
Idées Vivantes . . . . — —
Les Peintres Intimistes. . . . . Floury.

ESSAIS HISTORIQUES

Florence, la cité, l'histoire, l'art. . . . . Fontemoing.
La Peinture Italienne du XIIe au XIXe siècle. . . . Alinari (Florence).
Les Miniatures du XVIIIe siècle. . . . . Piazza et Cie.
Les Miniatures de 1800 à 1850. . . . . —
La Peinture française de 1830 à 1900. . . . . . Duckworth (Londres).

MONOGRAPHIES

Watteau . . . . Duckworth (Londres).
Fragonard . . . . Laurens.
Monticelli . . . . Librairie d'Art ancien et moderne.
Auguste Rodin. . . . . Duckworth (Londres).
Victor Gilsoul . . . . Van Œst (Bruxelles).
Louis Legrand. . . . . Floury.

CAMILLE MAUCLAIR

ALBERT BESNARD

L'HOMME ET L'ŒUVRE

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 32 HÉLIOGRAVURES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15



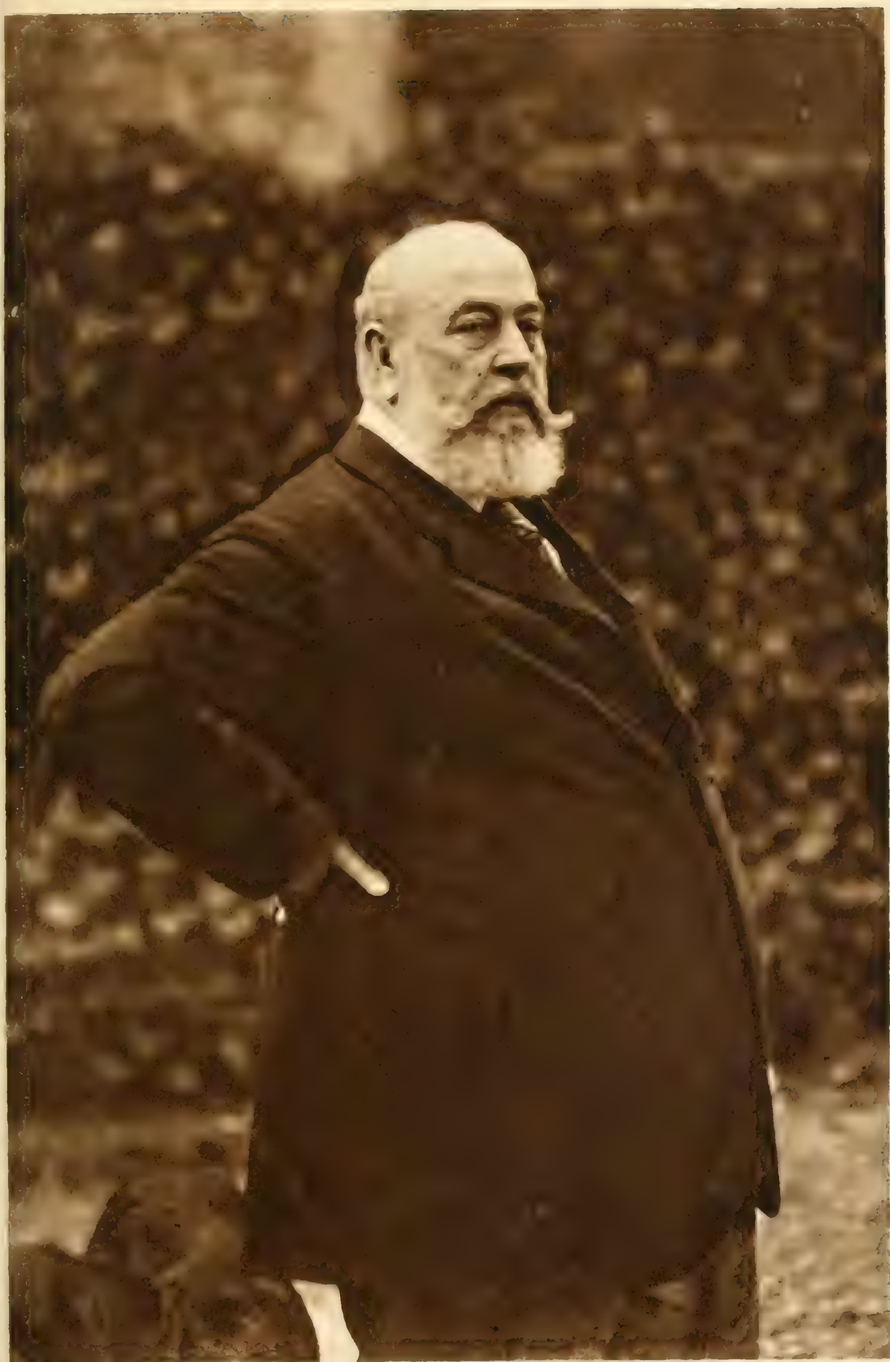
IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

50 exemplaires sur papier des Manufactures Impériales du Japon, numérotés de 1 à 50.

80 exemplaires sur papier de Hollande Van Gelder Zonen numérotés de 51 à 130.

A

MADAME BESNARD



ALBERT BESNARD



Cl. Moreau frères.

DESSIN

Pour le motif central de la décoration de l'Amphithéâtre de Chimie à la Sorbonne

ALBERT BESNARD

L'HOMME ET L'ŒUVRE

I

LA VIE DE L'ARTISTE

L'enfance. — Les premières influences maternelles. — Les conseils de Jean Brémond. — Passage à l'École des Beaux-Arts. — Premiers envois aux Salons. — Le prix de Rome. — Séjour à la Villa Médicis. — Mariage de l'artiste. — Séjour et travaux à Londres. — Retour à Paris. — La décoration de l'École de Pharmacie. — *Fluctuat nec mergitur.* — Le portrait de Mme Roger Jourdain. — La *Femme nue se chauffant* et autres envois aux Salons. — Fondation de la Société nationale des Beaux-Arts. — Le *Plafond de l'Hôtel de Ville.* — Voyage en Algérie et en Espagne. — Séjour et travaux décoratifs à Berck-Plage. — *Portrait de Réjane.* — *Féerie intime.* — L'*Ile heureuse.* — La coupole du Petit-Palais. — Voyage aux Indes. — Le *Plafond de la Comédie-Française.* — L'Institut et la direction de la Villa Médicis. — Portrait de l'artiste. — Les dimanches à l'atelier de la rue Guillaume-Tell.

Le peintre qu'étudiera ce livre est si fécond et si complexe qu'il m'a paru nécessaire, pour dénombrer avec clarté les multiples tendances de son œuvre, de déroger à l'ordonnance habituelle des monographies.

En suivant parallèlement la série des faits de sa vie et la série de ses créations, j'eusse abouti à une grande confusion. L'art de M. Besnard en effet n'est pas seulement intéressant par sa valeur propre : plus que celui d'aucun peintre de notre temps, il vaut par la variété et la richesse des problèmes généraux qu'il évoque, par l'abondance des aperçus qu'il découvre, les suggestions et les analogies qu'il assemble entre les diverses formes abstraites et concrètes de l'activité mentale. L'art de M. Besnard n'est point que la manifestation d'un coloriste et d'un dessinateur, ne relevant

que de la critique picturale : c'est aussi une sorte de synthèse, fort curieuse et puissante, des principales préoccupations de notre époque. En un mot, c'est au plus haut degré un excitateur d'idées.

Ces idées, j'ai l'intention d'en faire ici l'histoire, les tenant pour des parties intégrantes de l'œuvre. M'arrêter, au cours d'une biographie, à chacune des principales peintures qui les prétextent pour les commenter en marge, parfois longuement, m'a paru fastidieux. C'est pourquoi j'ai préféré isoler en ce premier chapitre les principaux traits individuels de M. Besnard, y dessiner la courbe apparente de sa vie publique, et entreprendre ensuite, tout à l'aise, ce qui pour moi est son histoire véritable, c'est-à-dire l'examen des nombreuses phases de sa sensibilité et de sa logique, telles que les révèlent ses œuvres.

Cet examen, il y a longtemps que je l'ai tenté. Il y a vingt ans que M. Besnard m'intéresse, et que le spectacle de son cerveau, la finesse et l'étendue des relations de ce cerveau avec l'époque, m'ont incliné à voir en lui non seulement un grand peintre, mais encore et surtout un des plus singuliers organismes réceptifs de l'intellectualité contemporaine, un de ces êtres en qui s'agrègent et se centralisent bien des desseins et des presciences. Je l'ai suivi en toute son évolution, consignant mes impressions en des études successives : c'étaient les esquisses d'un portrait mental, et ce livre tentera d'être ce portrait lui-même — portrait d'un modèle entre tous subtil, à la fois très caractérisé et très « difficile ». Comme il a touché à tous les genres, et s'est dit tout entier dans chacun d'eux, il m'imposait de l'y suivre tour à tour, pour en venir enfin à une conclusion qui serait la définition de son sentiment intime, le rassemblement en quelques formules de tant de traits épars. De là les divisions naturelles de cet ouvrage. M. Besnard a usé simultanément de tous les modes d'expression de son métier, il a joué de tous les octaves sur le clavier de la peinture : mais ce n'était pas indifféremment, il se renouvelait dans chaque forme, et le Besnard de l'eau-forte, celui de l'aquarelle ou du pastel, celui de la peinture murale, étaient à la fois toujours le même et un homme nouveau. L'unité dans la diversité, c'est le propre de son singulier génie. J'ai préféré l'étudier en chaque genre isolément, et montrer comment de chacun d'eux il a fait un petit monde bien à lui. Mais il est plus clair et plus sage d'exposer d'abord au lecteur la carrière d'un artiste, avec ses événements et ses dates. Après commence seulement son histoire essentielle, l'histoire de sa pensée, l'élucidation de son secret,

la descente au profond de sa mentalité, l'étude de sa volonté et même des forces qui le dirigent à son insu.

Une critique d'art, surtout lorsqu'elle prend les proportions d'un livre, n'a pas seulement pour but de donner au public l'idée complète des œuvres et des intentions d'un artiste. Elle doit être profitable à lui-même, éclairer des recoins de son âme où il pénètre peu ou point, et faire en sorte qu'en fermant le livre il ait appris sur soi quelque chose qu'il n'avait point encore soupçonné. Il ne s'agit pas seulement de louer et de commenter les créations : il faut reconstituer les procédés mentaux qui les engendrèrent, s'identifier à l'artiste pour atteindre l'homme, supposer sa pensée cachée en reconstruisant ses méthodes, trouver en lui, par cette sorte de synthèse animique, le *corps simple*, repasser par tous ses états de conscience, devenir patiemment son double. C'est peut-être très ambitieux, c'est sûrement très malaisé : mais on parvient ainsi à bien comprendre que la vie intérieure d'un grand artiste est un spectacle plus captivant encore que son œuvre, et une telle critique, au lieu d'être une froide enquête, une consignation de résultats, devient vivante comme un roman. Ce livre ne serait pas nécessaire s'il ne s'y agissait que d'offrir au public des renseignements sur un des peintres français les plus célèbres de la fin du XIXe siècle et des débuts du XXe : on a écrit sur lui quantité d'articles de journaux et d'études de revues. Mais j'essaierai le roman d'une imagination picturale qui me paraît entre toutes ductile, significative et rayonnante.

LA JEUNESSE ET LES DÉBUTS

M. Paul-Albert Besnard est né à Paris en 1849.

Il était fils de deux artistes. Son père, peintre, élève d'Ingres, mourut trop prématurément pour influencer l'esprit et le goût de son enfant. Mme Besnard, par contre, en eut tout le temps et le pouvoir. Miniaturiste, elle avait reçu les leçons de Mme de Mirbel qui, elle-même instruite en son art à la grande école d'Augustin, fut la dernière figure vraiment remarquable de cet art exquis, détruit par l'abusive invasion des procédés photographiques. Mme de Mirbel a fait de menus chefs-d'œuvre. Elle était imbue de l'enseignement d'Augustin, cet artiste vraiment français, réaliste minutieux, observateur profond, caractérisateur et psychologue, dessinateur très savant et très expressif : l'œuvre d'Augustin, à

n'en pas douter, a influencé Ingres qui, à ses débuts, révérait ce probe et grave physionomiste ayant élevé la miniature au rang esthétique du grand portrait. Mme de Mirbel forma à son tour d'excellents élèves, et Mme Besnard fut du nombre. Nous le remarquerons donc dès maintenant : le nom d'Ingres se trouve mêlé indirectement aux premières impressions de l'artiste qu'étudie ce livre, et nous le trouverons plus mêlé encore à ses impressions de jeune peintre. C'est un détail qui nous fera, plus tard, comprendre bien des aspects de son œuvre et de son esprit, et il aura une sérieuse importance dans nos réflexions générales.

Il est extrêmement délicat de tenter de définir les formations psychologiques d'un enfant destiné à devenir cet être complexe qu'on appelle un artiste. Aucune donnée n'a une valeur documentaire absolument probante, et il y a dans ce travail invisible, dans cette lente organisation sous-jacente de la conscience, un élément très mystérieux. S'il n'est pas inconnaissable, je pense du moins qu'il est impossible de le préciser rigoureusement. On a essayé d'adjoindre des méthodes scientifiques à la biographie, de dessiner la courbe d'une mentalité en se servant de l'hérédité, de l'observation du milieu originel, et en faisant un sort à la plus minime circonstance de la période puérile. C'est un exercice de savante psycho-physiologie : ce n'est peut-être en fin de compte qu'un jeu, un jeu subtil, pédantesque parfois. Je n'ai foi qu'à demi en ce jeu. Certes il contribue de précieuses ressources à l'explication d'une nature : mais il en va de lui comme de ces enquêtes judiciaires qui veulent à tout prix découvrir dans une gaminerie de la dixième année le prodrome du délit reproché à un accusé de cinquante ans, et il faut se défier de la valeur de ce qu'on appelle les *antécédents*. Les fluctuations de la conscience échappent toujours, au moins partiellement, à l'analyse logique, et la biographie ainsi comprise risque trop de construire tyranniquement et théoriquement un homme différent du vrai. C'est donc à titre circonstanciel, et sans leur donner une valeur absolue, que je relève ici certaines influences, d'ailleurs naturelles. Personne ne saurait définir avec rigueur les dispositions qu'a pu créer, dans l'âme de M. Besnard enfant, l'intimité de sa vie avec Mme Besnard mère. Lui-même ne le pourrait pas : ce sont des choses que les mots ne peuvent rendre.

Mme Besnard était vraiment une femme de son temps, une Française élégante, sentimentale, passionnée pour les formes intellectuelles qui ornent la vie, pour l'art, la gloire, l'idéalisme, le choix

raffiné du détail dans le décor, dans les mœurs, dans la conduite de l'existence quotidienne. Pour de telles natures, la moralité, la dignité, le devoir familial ne sont même pas des principes, mais les corollaires naturels de l'éducation; et l'aversion instinctive pour toute laideur et toute vulgarité les conseille infailliblement aussi bien dans le choix d'une robe ou d'un meuble que dans la préférence d'un sentiment noble. La vie du cœur prime tout pour elles, mais, même lorsqu'elles sont fières, courageuses, appelées à affronter l'adversité et la douleur, elles ne cessent jamais de songer à faire de la vie une œuvre jolie : c'est là une des marques spéciales et inimitables de la féminité française. Mme Besnard en était représentative au plus grand degré. Elle chérissait son fils, et, bien que ses ressources fussent modestes, elle s'appliqua à le faire vivre dans un intérieur où tout fût simple, mais de goût délicat, sobre et fin, où la vulgarité et l'inélégance ne pussent jamais pénétrer, même par l'entremise du plus mince détail : et l'enfant devenu homme garda l'habitude de considérer la vulgarité et l'inélégance comme de véritables vices engendrant tous les autres. Il grandit dans une atmosphère de tendresse ardente, dans l'amour des beaux rêves exaltés qui donnent du prix à la vie, et dans sa mémoire vibre encore le souvenir reconnaissant et ému de cette époque où il vécut avec sa mère en un petit appartement de la rue de Furstenberg, en une maison jadis habitée par Delacroix; là Mme Besnard fut vraiment l'inspiratrice prépondérante, et de sa féminité l'œuvre et l'âme de l'artiste sont restées profondément marquées, ainsi que son ironie : car Mme Besnard, avec des tendances romanesques et un peu chimériques, telles que les pouvait avoir une artiste de son temps, était aussi une femme de sens, amie des nouveautés et des hardiesses, ne dédaignant ni le libre examen, ni la fantaisie, ni le trait d'esprit, et c'était avec sympathie que cette miniaturiste, pourtant traditionnelle par son genre et son style, parlait des novateurs et des maudits d'alors, des Manet, des Whistler. Elle appréciait la discipline mais ne la confondait pas avec le culte craintif de l'École. L'ironie la gardait des faux respects qu'on transforme en entraves, et ce fut elle qui accoutuma son fils à se défier des vénérations exclusives et à aimer les chercheurs pour le fait seul de leur initiative. Ce sont encore, cette ironie mêlée au rêve, cette sympathie pour quiconque *essaie*, des traits actuels de l'artiste.

Une influence d'ordre analogue allait bientôt s'exercer sur lui.

Cette mère qui ne vivait que pour son enfant le voyait grandir sans trop se demander ce qu'il ferait plus tard : elle ne songeait qu'à le garder auprès d'elle et à lui transfuser le meilleur de son âme, avec cette tendresse jalouse et de tout inquiète qu'ont pour un fils unique les jeunes femmes prématurément veuves. L'adolescent était éduqué par elle : ses leçons furent complétées dans un pensionnat de la rue de Condé, puis au lycée Saint-Louis jusqu'à la classe de quatrième, et enfin par un professeur particulier. Le jeune Besnard lisait beaucoup : il adorait les romans, qui ravissaient son imagination sentimentale et lyrique, et aussi les mémoires. Il en était friand, s'amusant des traits satiriques du passé, des peintures de milieux. Ainsi l'éducation libre de ce jeune homme, qui ne devait même pas être bachelier et s'en est, comme tant d'autres, fort bien passé, était-elle sur certains points très précocement supérieure à celle des lycéens. En outre, il s'accoutumait aux sports et, notamment, à l'équitation, et il garda toute sa vie la passion du cheval et des grandes randonnées. On songeait vaguement à le destiner à la diplomatie : il ne s'y sentait nullement enclin, et comme il atteignait ses seize ans, il fut laissé libre d'être peintre, comme il le désirait. Il faisait déjà des dessins et des études, et un des ouvrages qui l'ont le plus frappé à cette époque imprécise est l'album des dessins au trait du statuaire anglais Flaxman, représentant des scènes de la mythologie grecque et y témoignant d'une belle faculté de composition décorative. Ce fut à ce moment que le peintre Jean Brémond, ami de la famille, devint son voisin de palier. Jean Brémond était disciple d'Ingres. C'était un de ces hommes qui resteront toujours très supérieurs à ce qu'ils feront : intelligent, lettré, plein de goût, propre à être un éducateur merveilleux, il avait précisément trop de respect des arts, trop d'aptitudes aux diverses formes de la joie intellectuelle, pour ne pas être saisi de scrupules devant son chevalet, hésiter, douter, et en venir à préférer le rêve d'une œuvre parfaite à l'échec de sa réalisation. Brémond a pourtant laissé quelques beaux morceaux, notamment une décoration à l'église de la Villette, injustement ignorée aujourd'hui. Mais il appartenait à cette élite qui s'est, comme Chassériau, trouvée prise entre Ingres et Delacroix, et s'il avait opté pour l'esthétique du premier, il avait été atteint de cette timidité, de cette quasi-stérilité, qu'on constate chez tous les élèves d'Ingres, depuis Amaury Duval jusqu'à Mottez. Ces disciples n'ont rien produit de vraiment remarquable, peut-être parce qu'ils

n'ont retenu que l'esthétique rigoriste de leur maître sans posséder le vigoureux tempérament réaliste et sensualiste de ce Montalbanais : et lui-même a subi plus souvent qu'il ne l'a cru les conséquences du conflit entre son tempérament et son esthétique, devenu aigu dans sa période néo-raphaélesque.

Jean Brémond, par ses conversations, par ses commentaires affectueux devant les livres et les gravures, par ses conseils ingénieux et loyaux, développa dans l'esprit de son jeune ami les éléments que Mme Besnard avait mis dans son âme. Elle lui avait appris à aimer le beau, il lui apprit à le mieux comprendre. Elle l'avait incliné à une grande liberté de jugement, à la sympathie bienveillante et clairvoyante pour les nouveautés : il rectifia doucement ces tendances et tempéra l'influence des rêveries et des hardiesses romanesques en insistant sur l'explication libérale des traditions, et sur leur belle nécessité, distincte du dogmatisme étroit des imitateurs scolastiques. Dès ce moment l'intelligence logicienne du futur peintre le garda autant des réactionnaires que des outranciers — et ceci encore nous servira à expliquer ultérieurement son véritable rôle dans l'art actuel. Cette intervention de Brémond fut donc précieuse pour l'équilibre préalable de cette nature. M. Besnard, après bien des années, n'en a pas oublié le bienfait. C'est avec la gratitude la plus attendrie qu'il a toujours parlé de son vieil ami de jeunesse, et il lui a rendu le plus délicat et le plus désirable des hommages en indiquant sur tous les catalogues d'expositions, à la suite de son nom, cette simple mention : *Élève de Brémond.* Elle est fortement expressive en sa concision. Elle montre combien l'artiste accorde d'importance, dans sa formation intellectuelle, à cet oublié qui, au vrai, ne lui « apprit » pas à peindre, mais élargit son esprit et le révéla à lui-même. M. Besnard devait avoir plus tard des « professeurs », qui ne lui apprirent ni à peindre ni à penser. Brémond fut, avec sa mère, son initiateur spirituel.

A dix-sept ans, il entrait à l'École des Beaux-Arts, car on désirait qu'il fît une carrière *régulière*, et en 1866 un jeune homme hésitait autrement qu'aujourd'hui à se jeter directement dans la mêlée; seuls les impressionnistes, véritables enfants perdus, l'osaient. Encore Manet avait-il traversé l'atelier Couture, et Degas avait-il fait de très fortes études de l'art italien. A l'École, M. Besnard fut admis dans l'atelier de Cabanel, puis il passa dans celui de Cornu, ancien élève d'Ingres. Il ne fit rien qui valût, chez

l'un ni chez l'autre, déçu par cet enseignement conventionnel et froid, n'y reconnaissant rien des ferveurs de sa mère ou de Jean Brémond, et alors commença une période d'indécision et de désarroi. En rentrant des cours où il s'était ennuyé, le jeune homme retrouvait, dans l'appartement pris rue de l'Abbaye pour être à proximité immédiate de l'École, l'enseignement véritable qu'il aimait. Il y retrouvait aussi, avec les causeries de son aîné, l'atmosphère de tendresse maternelle, enveloppante et jalouse, qui l'isolait de la vie et l'y laissait d'une entière ingénuité dans ses rares sorties. Sa surexcitation cérébrale et sentimentale restait ainsi sans épanchement extérieur, et il se bornait à des esquisses, à des intentions. Ses débuts ont donc été très ordinaires, au rebours de ce qu'on pourrait croire d'un artiste si hardi, et ses vraies premières œuvres, créées relativement tard, ont été les explosions d'une longue contention plus que les résultats visibles d'une soigneuse organisation secrète. Il a surtout beaucoup rêvé, sans être harcelé par la hâte de produire et de se faire connaître. On relève, à cette époque, au Salon de 1868 un portrait de jeune dandy, à celui de 1870 une *Procession des bienfaiteurs et des pasteurs de l'Église de Vauhallan*, débuts peu significatifs. Ses études, ses aquarelles d'alors, faites pour lui, en dehors de l'École, ont plus de personnalité : bien entendu l'artiste n'en parle jamais, j'ai pu pourtant en voir quelques-unes, et on y pressent déjà la genèse de son art futur, l'amour des reflets sur les figures, une certaine conception nerveuse et souple de la féminité. Je n'irai pas pourtant jusqu'à dire que ces pressentiments soient sensibles pour le public, ni qu'à ces recherches M. Besnard n'ait qu'ajouté l'âge et le perfectionnement technique. Ce qu'il faut en retenir, c'est qu'elles ne doivent absolument rien ni à l'École, ni à l'esthétique d'Ingres.

La guerre éclata : fils de veuve, l'artiste n'avait point à servir. Il s'engagea cependant, fit campagne dans la banlieue parisienne comme garde national dans un régiment de marche, tira des coups de fusil à Rueil, toute une journée, contre des Prussiens qu'on ne voyait pas; pendant la Commune, il trouva moyen de quitter Paris, et ne revint qu'après l'épilogue de l'affreux drame social. Il se remit alors au travail, et cette fois avec fermeté et décision. La crise nationale avait fait du jeune homme nonchalant, élevé en atmosphère de serre, un homme déterminé. En 1874, il obtenait un vif succès au Salon avec un portrait de jeune fille dont la

gamme de gris était ravissante : on peut considérer cette œuvre comme la première qui tienne vraiment les promesses de sa signature. C'est un morceau charmant, savant et tendre. Une médaille lui fut attribuée, des commandes vinrent, le succès se dessina. La même année, il arriva que M. Besnard obtint le prix de Rome. Le sujet qu'il avait à traiter était la *Mort de Timophane*, tyran de Corinthe. J'ai vu ce tableau. Il s'y trouve une belle figure drapée. Mais, à la vérité, il m'a été impossible de le regarder sans penser au *Sacrifice de Corésus* qui valut le prix de Rome à Fragonard quelque cent vingt années auparavant, avec cette différence que ledit *Sacrifice* est beaucoup plus vaste et plus magistral. Ce souvenir de Frago, je devais aussi en être hanté à diverses reprises devant certaines petites *Baigneuses* peintes ultérieurement par M. Besnard, et touchées de reflets à la façon hardie de la *Chemise enlevée* ou de la *Gimblette*. Ici, les deux artistes ne se rapprochent dans mon esprit qu'avec une certaine ironie amusée, en songeant à ce qu'ils devinrent plus tard. Fragonard, en Italie, ne fit que des dessins de paysages et des escapades, revint guéri de toute velléité de « grande peinture », heureusement pour lui et pour nous. Son maître Boucher lui avait dit au départ : « Mon garçon, on va te montrer Michel-Ange et tous les anciens : si tu les prends au sérieux, tu es f...! » Et Fragonard, plein de bon sens, ne fut pas... perdu. Assurément Boucher avait trop d'esprit et de talent pour qu'on croie par cette boutade qu'il méprisait les anciens Italiens : il voulait seulement dire que certaines admirations peuvent devenir fatales si elles sont démesurées à certains tempéraments, et peuvent les tuer précocement soit par la terreur soit par l'ambition d'égaler.

Pour M. Besnard, le prix de Rome était à la fois une aubaine et un événement fâcheux. Il allait sinon interrompre sa carrière, du moins lui imposer un long détour : après le succès du portrait exposé au Salon de 1874, l'artiste pouvait marcher seul, aller droit au groupe des artistes novateurs, des Roll, des Bastien-Lepage, des impressionnistes, et c'était la direction donnée par l'éducation fantaisiste et hardie de sa mère. Le prix de Rome le ramenait au modérantisme de Brémond et risquait de le dévoyer, de l'assagir trop tôt, de le rejeter dans l'académisme, d'imposer au moins une inutile torsion aux branches vivaces de son esprit.

Boucher avait pu craindre que le séjour romain ne rendît ampoulé le délicieux mais restreint talent deviné en Fragonard :

on pouvait craindre au contraire que la mesquinerie académique ne restreignît l'ample faculté décorative latente en M. Besnard. Il partit sans aucun de ces soucis, enchanté de vivre à Rome et préservé par les restes de son ingénuité de jeune homme, se figurant qu'il vivrait là-bas, au milieu des plus grands souvenirs, devant des chefs-d'œuvre, parmi de jeunes artistes aux belles et ardentes causeries. Et il éprouva de suite une déception; c'était à Paris qu'il fallait chercher cela! Il y avait laissé des camarades comme le sculpteur Lenoir, le peintre Henry Lerolle. Il leur écrivit souvent, avec nostalgie. Ce qui le ravit à Rome, ce fut, comme il advint à Fragonard, le paysage et la vie, les courses à cheval dans la campagne, le pittoresque du peuple, la société élégante où il fut vite recherché, la lumière, enfin.

Quant à la peinture, elle révéla son trouble — j'entends celle qu'il fit. Celle qu'il voyait le ravissait, il visitait les musées en raffiné, s'isolant de ses camarades, à la fois critique et dévot, se rappelant les enthousiasmes de Brémond, gardant au fond de soi ceux qu'il sentait bouillonner. Devant les *Chambres* de Raphaël, à la Sixtine, évidemment, naquirent ses désirs de grande décoration. Je crois que c'est là qu'il organisa toute sa vie future, et qu'il travailla énormément à mettre de l'ordre en lui, s'écoutant, s'interrogeant, se formant : je crois que là est la genèse essentielle de son œuvre, le moment mystérieux, indescriptible et capital des décisions qu'il y a dans la vie de tout grand producteur. Mais ce travail sous-jacent ne se traduisait par rien de tangible, et de même qu'à l'École M. Besnard ne faisait rien, la Villa ne lui servit de rien, sinon en prétextant un long séjour à Rome. Des aquarelles lavées au cours de ses promenades étaient vives et larges, mais les œuvres requises par le règlement ne les valaient pas. On y sentait la gêne d'un artiste dépaysé, ne voulant pas pasticher et n'étant nullement tourmenté par le désir de se faire bien venir par l'envoi de bons devoirs, de préparer sa carrière officielle au retour. On a de cette époque quelques envois, la *Source*, le *Miracle de Saint-Benoît exorcisant un possédé*, une grande scène assez louable, *Après la défaite*, se passant dans la campagne romaine, et que le Musée de Nîmes a recueillie. Tout cela valait peu. Il faut y joindre un envoi de 1878, *François Ier entrant à Bologne après Marignan*. C'était un projet de tableau décoratif destiné au Palais Farnèse : il ne fut pas agréé d'ailleurs. On y trouve des qualités d'ordonnance, de beaux rouges, du faste. Mais, malgré la seconde

médaille décernée à *Après la défaite* au Salon de 1878, on peut dire aujourd'hui que l'actuel directeur de la Villa faisait alors assez peu d'honneur à l'École, et ne promettait pas d'être un de ces prix de Rome brillants qui, usant de toutes les formules, gagneront bien vite le ruban rouge, la médaille d'honneur et l'habit vert. Il semblait plutôt devoir *ne pas donner grand espoir*, comme il est advenu de beaucoup.

Au reste, le jeune homme s'en souciait peu : il avait bien autre chose en tête, et, en dehors des musées et de la vie pittoresque, son esprit et son cœur étaient absorbés par un tout autre motif. Il avait rencontré dans les salons de Rome une jeune fille qui l'avait aussitôt captivé. Fille du sculpteur Dubray, fort estimé et bien accueilli à la cour de Napoléon III, Mlle Charlotte Dubray, après la chute de l'Empire, était allée vivre à Londres avec sa mère. Elle y avait vite conquis un renom, à la fois pour sa rare beauté et pour son talent de statuaire : la mère et la fille menaient l'existence la plus digne, la plus délicate et la plus élégante malgré la modestie de leurs ressources, et Mlle Dubray, très douée, très travailleuse, témoignant d'un talent souple et franc, faisait à Londres de nombreux bustes dans la société aristocratique. Une famille lui commanda une statue dont l'exécution nécessita un séjour à Rome. Ce fut ainsi que les deux jeunes gens se connurent, et s'exaltèrent ensemble dans la vie romaine, dans la passion mutuelle pour les beautés de la nature et de l'art, pour les joies de l'intelligence, jusqu'à ce qu'enfin un mariage fut décidé. Mais Mme Dubray et sa fille devaient repartir à Londres, le jeune peintre était forcé d'achever son séjour réglementaire à la Villa : l'union fut donc différée jusqu'à sa libération. Désormais, malgré cette attente, la féminité, sous une autre forme d'amour, enveloppait désormais aussi étroitement l'homme qu'elle avait enveloppé l'adolescent, et allait entretenir et exalter sa sensibilité habituée depuis l'enfance à la subtile présence de l'âme féminine.

En 1879, libre de quitter la Villa, l'artiste épousait Mlle Dubray et se déterminait à aller vivre avec elle à Londres, où elle était retenue par ses travaux et ses relations. Paris d'ailleurs ne l'attirait guère : on y était tout au réalisme, dans les milieux artistiques, et il n'était nullement enclin à confondre la vérité d'observation avec ce pauvre réalisme anecdotique excluant le style et l'invention. Mais il n'était pas davantage enclin à la peinture très littéraire, très allégorique et par trop imitatrice des Primitifs qu'on

faisait alors à Londres, où le préraphaélisme dégénérait avec Burne Jones, Leighton et leurs élèves, où Whistler était décrié. Il y vécut donc dans l'intimité de son récent bonheur, assistant à la vie anglaise mais ne s'y mêlant guère plus qu'au monde parisien. Dans le monde aristocratique où sa femme avait su se créer une place enviable, l'artiste eut pourtant l'occasion de quelques commandes de portraits, notamment celui du général Wolseley, tenant son cheval à la main, celui de l'amiral Commerwell, assis à la poupe d'un canot, celui de sir Barthe Frere, celui du général Green, et beaucoup d'autres qui ornent, comme les bustes de Mme Besnard, des galeries particulières. En outre, il faisait de nombreuses études de paysages, de chevaux. Il travailla beaucoup. On peut considérer cette période comme une silencieuse et studieuse préparation à l'avenir. C'est là que le peintre bannit ses troubles et ses incertitudes de Rome et se recueillit. On trouve en chacun de ces portraits londoniens les preuves d'un retour progressif à sa vraie nature d'harmoniste raffiné, telle que le portrait féminin de 1874 l'avait décelée, et que le prix de Rome l'avait en quelque sorte suspendue.

Cependant l'artiste avait la nostalgie de Paris, sous le mélancolique ciel de Londres, et le jeune ménage prit de plus en plus l'habitude des allers et retours, jusqu'à ce qu'enfin M. Besnard, en un de ces voyages, obtint la commande d'une décoration de quatre panneaux pour le vestibule de l'École de Pharmacie, avenue de l'Observatoire. Il exécuta à Londres le premier de ces panneaux, la *Convalescence*. Et rien n'est plus curieux que de le comparer à une œuvre peinte peu auparavant, et appartenant à son ami le grand peintre John Sargent : cette figure du *Chagrin* ou du *Remords*, femme en noir, debout, convulsive, crispant ses mains sur sa poitrine, est assurément plus proche de Holman Hunt, ou de Ford Madox Brown, ou même de Watts, que de ce que le public sait de M. Besnard. Elle est l'un des témoignages d'hésitation de cet artiste instinctivement rebelle aux milieux traversés, et cédant parfois pourtant à leur suggestion. La *Convalescence* est, brusquement, l'évasion de ce milieu et l'affirmation d'un style nouveau. Comme toutes les autres œuvres dont je vais faire mention en ce chapitre, je l'étudierai en un chapitre spécial. Peu après, M. et Mme Besnard quittaient Londres et s'installaient à Paris à la fin de 1883. Ils louaient un petit hôtel particulier dans la paisible rue Guillaume-Tell, derrière la place Péreire, une rue peu mon-

daine, où se voient encore de vieilles maisons de banlieue avec d'humbles boutiques. Ils ne l'ont pas quittée, et c'est à la place même du logis devenu trop restreint que s'est élevée plus tard une maison plus spacieuse, avec deux ateliers et un jardin.

Sitôt installé, l'artiste se mêla à la vie élégante. Il l'a toujours aimée, mais à son heure et sans souci de la faire servir à ses intérêts matériels. Elle lui eût été utile à Londres : à Paris elle ne pouvait l'être. Les artistes originaux, imbus de réalisme et d'impressionnisme, affectaient des mœurs frustes et le mépris du monde qui ne les comprenait pas et n'accueillait bien que les officiels. Il ne pouvait guère mieux accueillir le jeune coloriste en qui ces derniers pressentaient déjà, malgré le prix de Rome, « un de ces enfants qui battent leur nourrice ». M. Besnard ne réfléchit pas à tout cela : il alla dans le monde parce que cela lui plaisait, et non dans les ateliers académiques ou novateurs, parce que les théories et les clans ne l'amusaient pas. Il faut retenir ceci pour comprendre que toute son œuvre s'est créée en dehors de la peinture impressionniste autant que de la peinture officielle, suscitant ici et là des défiances. Il est foncièrement indépendant, isolé par goût et par instinct, et si sa personnalité s'est imposée entre les deux partis, lesquels ont peu pardonné à quiconque n'épousait pas leurs querelles, il n'a jamais pratiqué les tactiques de l'arrivisme. On peut même observer, à sa louange, qu'il a été plutôt maladroit, par nonchalance et fierté, au regard de tant de ses collègues. Entre une tradition décrépite et une audace parfois déréglée, il ne pouvait être d'aucun parti et ne se croyait point obligé à être d'aucun. C'est le fait de tout homme vraiment fort de choisir cette attitude, qui lui attire d'abord tous les désaveux et dont il recueille ensuite les bénéfices moraux. M. Besnard n'a été que soi-même, et c'est le public, auquel il s'est montré sans étiquette, qui a fait sa gloire. Les *indépendants*, qui l'étaient certes moins que lui parce qu'ils furent toujours soutenus par une coterie de critiques et de théoriciens, lui reprochèrent sa mondanité : les académiques flairèrent toujours en lui un indépendant authentique, courtois et réservé, mais très ferme. Un élément l'éloignait des uns et des autres : son intellectualité, la seule de ce genre dans l'art moderne. Il entreprit son œuvre à l'heure où il se crut prêt, avec l'insouci absolu de se réclamer d'un maître ou d'un groupe quelconques, curieux de tout, ne s'inféodant à rien.

LA MATURITÉ

La décoration de l'École de Pharmacie, qui devait être complétée ultérieurement par la commande de deux grands panneaux et de plusieurs petits, se poursuivit méthodiquement. Sa révélation partielle fonda réellement la réputation de son auteur. Il présenta, sans succès, des esquisses pour plusieurs concours, mais on comprenait déjà tellement la valeur de son art qu'on lui offrit des compensations. Une de ses plus considérables esquisses non utilisées fut le *Fluctuat nec mergitur* où il avait modernisé le vieux symbole classique en montrant une robuste femme du peuple assise à la proue d'une barque moderne, ayant pour fond la pointe de la Cité illuminée : la largeur et la franchise du style furent fort goûtées, et dès lors on songea à l'artiste pour un panneau à la Sorbonne ou au Musée des Arts Décoratifs. Parallèlement il exposait aux Salons quelques beaux portraits; en même temps que la *Maladie*, la *Cueillette des simples*, le *Laboratoire*, peints pour l'École de Pharmacie, le double effort s'attestait dans l'art moral et dans le portrait, en 1884 par une admirable effigie d'homme où son talent donnait sa pleine mesure. C'était le portrait du peintre-graveur Alphonse Legros, que M. Besnard avait connu à Londres et avec lequel il s'était essayé dans le métier de l'eau-forte. Il reste un de ses plus beaux morceaux et un des plus captivants du musée du Luxembourg.

Fluctuat nec mergitur accompagnait, au salon de 1885, les portraits de *Mme Georges Duruy*, tout en éclat luxueux, et de *Francis Magnard*, tout en finesses. Une élite les louait. Mais ce fut au Salon de 1886 que la gloire éclata, au milieu des controverses les plus passionnées, devant le *Portrait de Mme Roger Jourdain*. C'est la date capitale de l'existence du peintre : elle décida de tout son avenir. Jamais, depuis Manet, pareille bataille ne s'était livrée devant un tableau. Exaltée, vilipendée, l'œuvre rendit furieux les académiques, jaloux les impressionnistes, et enthousiastes tous ceux qui cherchaient la vérité et l'audace raisonnée en dehors de ces deux clans. J'expliquerai plus loin pourquoi, et pourquoi aussi toutes les objections d'alors parurent incompréhensibles lorsqu'on revit l'œuvre à l'Exposition Centennale de 1900. Proclamé révolutionnaire, l'artiste en fut plus étonné que personne, car son portrait n'était que le résultat de lentes et scrupuleuses recherches

d'ambiances et de reflets, juxtaposées à un dessin d'une féminité très proche de la grâce décorative du XVIIIe siècle. Il n'avait ni voulu ni prévu ce vacarme et ne le comprend pas nettement encore aujourd'hui, avec la naïve ingénuité d'un homme qui, imbu d'une vision vraie, la croit vraie pour tous les yeux. Il dérouta donc tous ceux qui décidaient de l'enrégimenter dans un parti.

En 1887, il répondait d'ailleurs à tout le monde par deux œuvres : l'une était la *Femme se chauffant*, où s'attestait plus nettement encore sa volonté de créer autour des êtres une atmosphère lumineuse par des procédés tout autres que ceux des impressionnistes. C'est un de ses chefs-d'œuvre, et un chef-d'œuvre de l'art moderne : on le voit au musée du Luxembourg. L'autre envoi était un panneau décoratif aussi sobre, aussi mélancolique, aussi pénétré de vie intime, que l'autre était éclatant, heureux et extérieur. C'était le *Soir de la Vie*, fragment d'une décoration murale dont M. Besnard avait reçu la commande pour la mairie du Ier arrondissement, et que devaient compléter, dans la salle des mariages, le *Matin* et *Midi*. On avait sous les yeux toute l'étendue de son souple esprit, de sa sensibilité, de ses facultés de différenciation du style. On savait qu'un grand peintre commençait une glorieuse carrière.

Ses travaux se poursuivirent dès lors dans les directions parallèles qu'on leur pouvait désormais prévoir. Tandis que se terminait la série de l'École de Pharmacie, par l'adjonction de nouveaux panneaux décoratifs grands et petits, les portraits et les études peintes n'empêchaient l'artiste ni de continuer ses eaux-fortes, ni de conquérir d'emblée une place d'honneur dans les sociétés de Pastellistes et d'Aquarellistes où il venait d'entrer. Il s'éprenait du lac d'Annecy et y séjournait durant l'été à Talloires, au bord de l'eau, en une maison toujours conservée depuis et augmentée au cours des années, comme celle de la rue Guillaume-Tell. Il rapportait de ce beau site de fougueuses aquarelles synthétisant puissamment ce qu'on peut appeler la psychologie des montagnes, premiers commentaires d'un thème qui revint souvent dans son œuvre future. Il notait, à Paris, quelques étranges aspects d'éclairage nocturne. Il osait des fantaisies comme cette exquise *Souffleuse d'Étoiles*, première pensée peut-être d'un coin du *Plafond des Sciences*, et comme telle apparition d'éléphants qui est la réplique paradoxale d'un de ses panneaux de l'École de Pharmacie. Il montrait ses premiers pastels de nus blonds et roux, aux chairs

nacrées, d'une sensualité si troublante, d'une technique si moelleuse, notamment une redite de la *Femme nue qui se chauffe*, supérieure peut-être au tableau à l'huile par la fluidité extraordinaire de l'éclairage. Sa maîtrise technique dans le maniement de l'aquarelle et du pastel apparaissait incontestable. On le décorait de la Légion d'honneur, en même temps que Rodin, dont la gloire venait enfin de naître, et les deux grands artistes étaient fêtés dans le même banquet.

On en vint ainsi à la fondation, après de mémorables débats, de la Société nationale des Beaux-Arts; se séparant du vieux Salon des Artistes français, un grand nombre de peintres aux tendances libérales et novatrices créèrent un second groupement. M. Besnard fut un des principaux adhérents au mouvement nouveau, et, dès la première exposition en 1890, au Champ-de-Mars, il envoyait sept toiles, dont la plus importante était un grand portrait de sa famille, réunie dans la salle à manger de la villa de Talloires, la montagne et le lac bleus apparaissant dans les larges baies de la pièce ensoleillée. Il y joignait l'esquisse d'une nouvelle œuvre décorative, un plafond dont il avait reçu la commande pour le *Salon des Sciences*, à l'Hôtel de Ville de Paris : *La Vérité, entraînant les sciences à sa suite, répand sa lumière sur les hommes.* Cette œuvre est une des plus importantes dans sa carrière de décorateur. Dès lors, l'examen des catalogues du Salon de la Société nationale définit les phases de son existence artistique. En 1891, sept autres envois, parmi lesquels le beau portrait du compositeur Ernest Chausson assis au piano près de sa femme, et celui des demoiselles Dreyfus émergeant de vastes azalées roses — une de ses plus exquises effigies féminines. Parallèlement, à la section des dessins, on trouvait des cartons de vitraux destinés à l'École de Pharmacie et une aquarelle de grandeur naturelle montrait Mme Madeleine Lemaire occupée à peindre des roses dans son jardin. Sept envois encore en 1892, dont les portraits de Mme Roger Marx et de la famille Lerolle, envois cette fois dans une gamme grise et neutre, toute de délicatesses, sans cette exaltation du coloris dont on voulait imposer l'obligation annuelle au *peintre des reflets*. L'artiste entendait bien se soustraire à toute exigence, même louangeuse, du public. Il avait eu, cette année-là, à peindre quelques personnes valant surtout par le dessin et l'expression, dans une atmosphère calme et intime. Ni les reflets ni l'éclat chromatique n'étaient utiles : il n'en avait donc pas introduit de force pour *faire des Besnard* selon la formule



Cl. Moreau frères.

LA BEAUTÉ
(Coupole du Petit Palais)



Cl. Moreau frères.

LA MATIÈRE
(Coupole du Petit Palais)

attendue. On s'en étonna sans le troubler, on alla même jusqu'à insinuer qu'il *s'assagissait* après avoir forcé l'attention par des hardiesses. En réalité, il n'avait jamais employé la couleur pour la couleur : donnant à chaque sujet ce qui lui convient, il savait et prouvait qu'on n'est pas coloriste par la polychromie mais par les valeurs, et qu'on peut l'être plus avec du noir et du gris qu'en prodiguant sans harmonisation le cadmium, le cobalt et le vermillon.

Le Salon de 1893 ne montra rien de M. Besnard. Il préparait à ses détracteurs momentanés la meilleure des réponses, au cours d'un voyage en Algérie et, l'été, à Talloires. Le Salon de 1895 offrit une toile prestigieuse, *Chevaux tourmentés par les mouches*, double étude, de grandeur naturelle, de deux poneys aux robes violacées et lustrées par la lumière, au bord de l'eau, d'un dessin magistral; d'autres études de chevaux arabes encadrèrent deux effigies de femmes algériennes d'une intense couleur. Le public retrouva *son Besnard.* Après un Salon de 1894 où figuraient seulement deux envois, *Marché aux pommes* et *Le Mail*, carton de vitrail pour la buvette du Conseil municipal à l'Hôtel de Ville, le Salon de 1895 fut une éblouissante révélation d'orientaliste : on y vit le *Port d'Alger au crépuscule*, aujourd'hui au musée du Luxembourg, un *Marché aux chevaux* d'Alger fulgurant de lumière, un autre *Port d'Alger*, vu au plein jour, une *Espagnole* et une *Ghizane* d'un ton superbe. L'année suivante, deux toiles peintes à Annecy, *Baignade dans le lac* et la *Cascade*, montrèrent à quel degré de maîtrise dans le plein air l'artiste était parvenu sans rien devoir au procédé impressionniste. La seconde de ces œuvres, surtout, semblait un défi aux pires difficultés picturales, avec ses nappes d'eau irisées par la grande lumière, au travers desquelles se modelaient, diamantées d'eau jaillissante, de moelleuses nudités.

A ce moment, une grave maladie de son plus jeune fils, Jean, forçait l'artiste à quitter pour longtemps Paris et à aller, pour soigner l'enfant, s'installer à Berck-Plage, dans le Pas-de-Calais.

Le Salon de 1897 porta la trace de cet exil : à l'envoi de six portraits féminins d'une grâce et d'une élégance chatoyante, peints avant le départ, s'adjoignit celui, sobre et sévère, du docteur Calot, l'éminent spécialiste auquel, à Berck, l'artiste avait confié la santé de son fils. Dès lors, M. Besnard séjourna sur cette plage, ne faisant à Paris que de rares apparitions. A la vie mondaine et bril-

lante du couple d'artistes très fêtés succéda une vie familiale et solitaire, très laborieuse à mesure que la santé de l'enfant donnait moins d'inquiétudes. Le salon de 1898 montrait une œuvre peinte au retour du voyage en Algérie et en Espagne, le *Flamenco*; mais aussi des pages de robuste naturisme, le *Marché aux chevaux d'Abbeville*, l'*Arrivée du poisson sur la plage de Berck*. L'artiste, retrouvant ses goûts de cavalier, de promeneur campagnard, parcourait la région, s'intéressait à la vie des pêcheurs et aux scènes de marchés. Entre temps, à Paris, il avait trouvé moyen de peindre le plus étonnant portrait qu'il ait peut-être jamais fait, celui de Mme Réjane entrant en scène. L'actrice n'en voulut pas : l'œuvre, intitulée simplement *Portrait de théâtre*, figura à ce même Salon de 1898 et fut achetée incontinent par le grand pianiste Emil Sauer, dont M. Besnard avait fait un portrait et en refit, en 1912, un second. Ce chef-d'œuvre est donc à Vienne. En 1899 parurent deux séries décoratives, les *Idées*, plafond, la *Rêverie* et la *Pensée*, dessus de portes, pour un amateur, et trois panneaux, le *Jour*, les *Fruits*, les *Fleurs*, pour le baron Vitta, un des grands collectionneurs de Paris, lequel devait plus tard demander à M. Besnard, outre diverses toiles, la décoration d'un piano et la série des eaux-fortes sur la *Mort*.

L'Exposition Centennale de 1900 rendait inutiles les Salons; on avait l'occasion d'y revoir quelques œuvres capitales de l'artiste et notamment d'y admirer avec de tout autres yeux qu'en 1886, le fameux portrait de *Mme Roger Jourdain*. Les idées avaient marché, la vision avait changé! En 1901 M. Besnard affirmait plus fièrement que jamais sa volonté de parallélisme entre l'art mural et la peinture de chevalet, la souplesse de son intelligence et la variété de ses moyens. Il envoyait, avec un autre portrait, cette page admirable, la *Féerie intime*, d'une poésie toute baudelairienne, rapidement exécutée durant un séjour à Biarritz. Jamais sa couleur n'avait témoigné de plus de magie. Et en même temps il exposait les cartons d'une vaste décoration mystique, du style le plus simple, du symbolisme le plus austère : c'était son cadeau de remerciement pour la guérison, enfin obtenue, de son enfant. Il offrait ces huit grandes compositions, plus diverses autres, à la modeste chapelle de l'hôpital Cazin-Perrochaud, à Berck-Plage, dont le docteur Calot était le médecin en chef : et il y retournait chaque été pour peindre sur place l'œuvre à laquelle le talent de Mme Besnard s'associait par le don de quatre belles statues. Cette décoration reli-

gieuse révélait un aspect nouveau de l'esprit et de la stylisation du peintre.

En contraste, le Salon de 1902 lui permettait de donner une des plus belles preuves de son art fastueux avec le panneau décoratif l'*Ile heureuse*, exécuté pour le Musée des Arts décoratifs : cette œuvre brillante était accompagnée par un des meilleurs portraits d'hommes qu'il ait signés — il en a peint très peu — le meilleur peut-être avec celui de M. Frantz Jourdain : c'était celui du baron Denys Cochin. En 1903 une effigie de Mme Besnard, largement drapée de satin noir et d'une allure superbe (acquise depuis par le musée de Rome), accompagnait un portrait de Mme Rouché et deux fantaisies aquatiques, nymphes et cygnes. Le Salon de 1904, parmi divers portraits, engageait l'artiste à montrer, à propos de la mort de la princesse Mathilde, un ancien portrait d'elle par lui conservé. Il avait reçu entre temps la commande simultanée d'une décoration pour la coupole du Petit-Palais et d'un plafond pour la Comédie-Française, destiné à remplacer celui de Mazerolle, consumé dans l'incendie de ce théâtre. On vit un fragment de ce plafond au Salon de 1905. L'année suivante l'artiste exposait le portrait de M. Barrère, ambassadeur de France, peint au cours d'un séjour à Rome, où M. Besnard aimait à revenir de temps à autre. En 1907 le public voyait les deux premiers panneaux de la décoration du Petit-Palais, la *Matière* et la *Pensée*. Après une abstention au Salon de 1908, celui de 1909 montrait les deux autres parties de l'œuvre, la *Mystique* et la *Plastique*. Le *Plafond de la Comédie-Française* se poursuivait, indépendamment d'une décoration pour l'ambassade de France à Vienne, et si une seule toile, le *Matin*, marquait la place de l'artiste en 1910, celui de 1911 l'attestait par une nouvelle partie du *Plafond*, avec un curieux portrait de M. Cognacq, directeur de la *Samaritaine*.

Tous ces travaux, menés à bonne fin, avaient permis enfin à l'artiste de réaliser un projet longuement médité, celui d'un grand voyage en Hindoustan. Il y séjournait ou voyageait durant six mois en 1910, avec les siens, et en rapportait une quantité de tableaux, de détrempes, d'aquarelles, de dessins, dont il faisait en 1912 une exposition triomphale à la galerie Georges Petit, où déjà, quatre années auparavant, son œuvre avait été réuni. En 1912, après cette exposition qui avait été l'événement d'art sensationnel du printemps, M. Besnard n'exposait au Salon que deux portraits d'hommes, dont l'un, celui de M. Emil Sauër, en

pied, était un de ses plus beaux. Le Salon de 1913 n'a montré encore qu'un portrait d'homme, et une décoration pour le Palais de la Paix, à la Haye, n'a pas été exposée en France. Élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1912, M. Besnard a été désigné au début de 1913 pour succéder à M. Carolus-Duran comme directeur de l'Académie de France à Rome, directeur de cette villa Médicis où il était entré, jeune pensionnaire, quarante années auparavant. Il est, sans mentionner des ordres étrangers, commandeur de la Légion d'honneur.

A cette œuvre énumérée il faut ajouter une quantité considérable de pastels, d'aquarelles, d'eaux-fortes, qui n'ont pas figuré aux Salons et n'ont paru que dans les petites expositions des *Pastellistes*, des *Aquarellistes*, des *Peintres-Graveurs*, des décorations comme celles de l'hôtel Rouché, de l'hôtel du regretté japonisant Samuel Bing, des illustrations de romans, l'*Affaire Clemenceau*, la *Dame aux Camélias*. L'essai de catalogue qui termine ce volume ne saurait mentionner toutes ces productions directement cédées à des particuliers. Le labeur de l'artiste, incessant depuis plus de trente années, est incroyable et écrasant. Il le supporte très allégrement, ayant même trouvé le temps d'y adjoindre d'excellents essais littéraires comme la conférence sur le *Portrait*, celle sur le *Pastel*, des *Salons*, et un livre entier sur son voyage aux Indes, L'*Homme en rose*, d'un style évocateur et d'une pénétrante observation agrégeant ce volume aux meilleurs de ceux qu'ont signés des peintres-écrivains comme Fromentin et Guillaumet.

Son énergie physique et morale s'est trouvée doublée par l'ordre et la méthode réglant son travail quotidien malgré les obligations mondaines ou les voyages. Il faut joindre à ces motifs l'heureuse, la constante collaboration morale et intellectuelle de la femme dévouée et supérieurement intelligente qu'est Mme Besnard, alliant à la plus délicate féminité d'épouse et de mère, à la plus fine compréhension de ses devoirs de femme d'artiste célèbre, la virilité d'un esprit de haute culture, apte à l'examen de toutes les idées et y apportant les dons de la plus claire logique, de la plus enthousiaste sensibilité artistique. Cette collaboration, depuis trente-cinq ans, a donné aux nombreux amis de ce couple l'exemple de la plus parfaite communion, si difficultueuse, si complexe pourtant entre un artiste et sa femme. Sans cesser de produire des statues d'un style délicat et original, des statuettes polychromes,

des œuvres décoratives qui marquèrent sa place enviable parmi les sculpteurs modernes, Mme Besnard, outre l'éducation de quatre enfants, dont deux sont peintre et sculpteur, s'est dévouée totalement à l'œuvre de son mari, ne donnant à la sienne propre, dont elle se tait avec une réserve charmante, que ses rares instants de loisir. Elle a transféré le plan de sa vie intellectuelle au cœur même de ce vaste labeur accompli auprès d'elle, avec elle, par l'homme qu'elle admirait autant qu'elle l'aimait; et elle a ainsi, acceptant dignement l'héritage des obligations morales transmises par Mme Besnard mère, entretenu dans la maison de l'artiste l'ardent foyer d'affection, l'atmosphère de sensibilité tendre et vibrante qu'avait connue l'adolescent et sans lesquels un des aspects de sa génialité n'eût pu assurément s'exprimer. L'hommage rendu à Mme Besnard se confond ici avec la simple vérité.

Grand, robuste, d'allures aisées malgré la corpulence succédant à la minceur de sa jeunesse, tel j'ai connu M. Besnard vers 1891, et tel est-il encore. Sa prédilection pour les confortables vêtements anglais, pour les vastes manteaux, donne à l'ensemble de sa personne une élégance simple et stricte, sans recherche mais soigneusement correcte. Il a grand air, et la calme affabilité de ses façons, de son extrême courtoisie, ne va pas sans quelque fierté. Sa ressemblance avec Édouard VII fut jadis un véridique prétexte de remarques amusées parmi ses confrères, et de son anglomanie, de ses goûts sportifs, lui est demeuré le caractère général d'un gentleman-farmer puissamment équilibré, sain et résolu, plutôt que de ce qu'on attend d'un artiste français et surtout d'un peintre. L'examen du masque modifie cette impression. Il semble ne révéler d'abord que la santé, l'harmonie et la force, par le large et net dessin du visage sur l'assise d'une barbe en éventail, par la décision du nez droit, par les beaux modelés du front dégarni. Mais les narines frémissent, décelant, comme le fréquent rictus de la bouche sensuelle, l'inquiétude nerveuse, et la singulière acuité des yeux gris déconcerte. Un monocle s'enchâsse parfois dans l'arcade sourcilière. La prunelle souvent mi-close émet un regard voilé et soudain vif, dont l'expression est infiniment complexe. La perspicacité, l'ironie, la bonté, la mélancolie, le scepticisme narquois s'y jouent tour à tour. Ce regard n'est pas celui qu'on attendrait d'un si brûlant coloriste et d'un si curieux visionnaire. Il est défensif : observateur toujours prêt, si l'artiste poursuit un songe intérieur, du moins ses yeux n'en décèlent-ils rien, c'est bien au dedans qu'il

regarde son motif d'émotion. Il n'ouvre sur la vie que les prunelles d'un spectateur amusé et nonchalant : mais on devine parfois qu'il descend profondément en lui-même et que des régions de son âme resteront impénétrables. C'est un rêveur plein de la pudeur jalouse de ses rêves, et veillant à n'en rien trahir, estimant qu'il lui suffit de ne livrer de son moi intime que ce qu'il permet à son pinceau d'en révéler. Ce visage est l'écran d'ironie d'une sensibilité intense, quasi féminine par son étonnante réceptivité, par sa faculté d'être ravie ou meurtrie d'un mot, d'un geste, d'une nuance. Sa raillerie n'est presque toujours que le réflexe d'une antipathie native pour toute exagération. Pour l'homme spirituel et parfois douloureux qui vit derrière ce masque, la faute de goût est une souffrance constamment redoutée, haïe comme le désordre. C'est par là qu'il est, essentiellement, un *homme de la société*, comme on l'entendait en ce XVIIIe siècle qu'il adore et comprend sagacement. C'est ce désir d'éviter toute vulgarité, de vivre de songes ardents et muets au dedans, de nuances fines au dehors, qui lui a toujours donné le goût du monde : non de la mondanité bruyante et vaniteuse, où son esprit malicieux est prompt à saisir les ridicules, mais d'une société restreinte, élégante, choisie, où il puisse passer de la conversation d'hommes de valeur à celle de femmes délicates, harmonisant leur beauté et leur charme à un cadre suggestif de belles et sereines images. Personne ne se délecte mieux à une causerie intelligente et n'est plus convaincu de la nécessité, pour un artiste complet, de bannir le *genre artiste* et de maintenir jusque dans la familiarité cordiale quelque réserve, permettant la chaude amitié mais prévenant tout laisser aller. Personne ne donne un sens plus sérieux à l'expression *bien élevé*.

Ce goût de la société, ce plaisir d'assister au jeu des intelligences, de les réunir, de les associer, et de jouir de leur mise en contact, je les ai remarqués dès mes premières visites en l'hôtel de la rue Guillaume-Tell, où la grande beauté de Mme Besnard, toute vénitienne par l'éclat et la pureté du visage, comme par la noblesse de l'attitude, l'aisance vigoureuse et la fine bienveillance de son mari, attiraient de nombreux amis. J'ai gardé le vif souvenir de ces dimanches dans le grand atelier où rayonnait toujours quelque éclatante œuvre récente, parmi des bustes et des toiles du XVIIIe siècle, des paravents de laque, des miniatures persanes, des œuvres de Sargent et de Degas. On voyait là Puvis de Chavannes, cordial mais toujours imposant, portant haute la tête et sanglé

dans sa redingote; Ernest Chausson, avec ses yeux tendres et tristes et son maintien modeste, semblant pressentir une mort prématurée et à jamais déplorable; Georges Rodenbach, blond, raffiné, incisif, causeur exquis et gai, soudain mélancolique par la même prescience peut-être; Paul Helleu, Jacques-Émile Blanche, J.-L. Forain, tous trois diversement caustiques; le courtois et sagace japonisant Samuel Bing, qui semblait avoir, à force d'amour pour l'Extrême-Orient, pris un masque de mandarin; le Suédois Zorn, le Besnard scandinave, fruste et timide; le Danois Kroyer, l'Allemand Liebermann, chef du réalisme-impressionnisme berlinois; le Norvégien Fritz Thaulow, bon géant au large rire, aux yeux très fins, bleus comme l'eau des fjords de sa patrie; Henri Lerolle, bon et loyal camarade d'enfance de l'hôte; Gaston La Touche, évocateur de prestigieuses fantaisies décoratives; Jules Chéret, svelte, rieur et plein de joie française; le sculpteur Lenoir, le collectionneur Maciet, pareil pour la bonté et la disgrâce du visage au vieillard de Ghirlandajo, du Louvre; le magistral pianiste autrichien Sauër, avec sa face étrange et ses longs cheveux flaves, les ambassadeurs Bihourd et Barrère, le fébrile architecte Frantz Jourdain, ami de la première heure et futur défenseur des *fauves* alors imprévisibles; Maurice Denis, très jeune, dont M. Besnard devinait le grand talent à venir; Aman-Jean, brun, circonspect, délicat; le député, grand amateur d'art, Paul Escudier, le statuaire russe prince Paul Troubetskoy; Armand Dayot et Roger Marx, fidèles défenseurs de la gloire naissante du peintre de l'École de Pharmacie; la femme très intelligente et très racée qu'est la baronne Alix d'Anethan, le professeur Delbet, le précieux comte Robert de Montesquiou, Rodin quelquefois, timide et volontiers silencieux, Paul Adam, avec son visage ardent et sa parole éloquente, bien d'autres encore...

Plusieurs ont disparu, d'autres sont survenus. Cet atelier, où auprès de ces artistes bien des femmes apportaient l'ornement de leur grâce et le chatoiement de leurs toilettes, était un centre d'intelligence sans pédanterie et de mondanité sans snobisme où M. Besnard se plaisait, écoutant une théorie, observant un reflet de chair ou de satin, complimentant une élégante, disant des choses pleines d'esprit et de bon sens sur l'art, malicieux et débonnaire, révélant, dans sa satisfaction de cette vie qu'il aimait, toutes les facettes de sa mentalité brillante, changeante, impressionnable, qui font de lui, lorsqu'il cède à sa verve, un causeur captivant, ama-

teur d'idées, nourri de remarques justes fortifiant son raisonnement sans l'encombrer.

Les années et le labeur n'ont rien changé au portrait que je trace de lui autant d'après ces souvenirs que d'après mes impressions actuelles; et l'ancien *révolutionnaire* apportera à la villa Médicis la même mentalité ductile et la même curiosité d'esprit, féconde, sans cesse inquiète de nouveaux horizons, le même amour des analogies, des hypothèses, des incursions de l'intelligence, qui le rendent si différent de presque tous nos peintres. Mais à présent il est temps de chercher dans son œuvre ce que son aspect et sa biographie ne révèlent pas sur le profond de lui-même.

II

LE SYMBOLISME SCIENTIFIQUE DANS LES DÉCORATIONS DE M. BESNARD

Le problème de l'allégorisation des sciences dans l'art pictural moderne. — Ce qu'il faut entendre par « symbolisme scientifique » opposé au symbolisme religieux. — Premières recherches et premiers témoignages de cette conception dans les peintures de l'École de pharmacie. — Son affirmation dans le Plafond des Sciences. — Sa réalisation définitive dans la décoration de l'amphithéâtre de chimie à la Sorbonne. — Caractères insolites de cette œuvre. — Caractères de l'originalité de son auteur.

LE SYMBOLISME SCIENTIFIQUE

Si j'aborde l'étude générale des œuvres et des idées de l'artiste par l'examen de ses œuvres décoratives et murales, ce n'est point sans des motifs particuliers. Les œuvres de chevalet de M. Besnard ont peut-être contribué davantage à le rendre célèbre dans le public. A chacun des Salons depuis vingt-cinq ans et plus, ces morceaux éclatants ont produit une grande sensation. Ils ont été attendus avec impatience. Ils ont été très imités, et d'année en année le nombre des pastiches a grandi. S'il est vrai que M. Besnard n'a formé aucun élève, il est non moins vrai qu'il a prétexté beaucoup de contrefacteurs plus ou moins adroits. Aux Pastellistes, aux Aquarellistes, à la Société Nouvelle comme au Grand-Palais, il a été celui des exposants dont on cherchait les envois dès l'entrée. Les décorations murales ont été non moins appréciées des critiques et des amateurs : mais, à la vérité, le public s'en souvient moins et est moins sensible à leur beauté. Ceci est exact quant à M. Besnard comme à Puvis de Chavannes, à Baudry ou à tout autre animateur de murailles. Les œuvres sont placées dans les monuments,

et ces monuments sont infiniment plus visités par les étrangers que par le public auquel ils appartiennent nationalement. Quels parisiens songent à se déranger pour aller à l'École de pharmacie, à la Sorbonne, au Panthéon, au foyer de l'Opéra, à la bibliothèque de la Chambre, dans les églises, revoir des peintures françaises, alors qu'en voyage ils s'astreignent à tout visiter? Ils font peu le pèlerinage des merveilles qu'ils pourraient voir quotidiennement, et la velléité de regarder de la peinture est fâcheusement associée en leur esprit à l'idée des Salons et des expositions où il est impardonnable de ne point courir. Combien de gens ne manqueraient point un Salon, et n'ont jamais vu la *Vie de Sainte-Geneviève*, jamais soupçonné les Delacroix de la Chambre, jamais regardé les Baudry en bavardant au foyer de l'Opéra?

Les décorations de M. Besnard n'en sont pas moins d'un rang esthétique supérieur à celui de ses tableaux, et parce que leur genre lui-même est suprême dans la peinture, et parce que c'est là qu'il a manifesté le meilleur de son esprit, de son style et de son idéologie, là enfin qu'il a le plus grandement témoigné de la souplesse, de l'étendue et de l'acuité de son intelligence. Et c'est pourquoi je commence par elles, me réservant d'analyser ensuite sa *peinture de morceaux*. Mais il me faut d'abord justifier le titre de ce chapitre. Que faut-il entendre par cette expression, un peu pédantesque, mais seule exacte, de *symbolisme scientifique?* L'expliquer, ce sera expliquer l'apport essentiel de M. Besnard lui-même dans l'art contemporain.

Nous savons très nettement ce qu'il convient d'entendre par *symbolisme religieux*. La mosaïque byzantine, la fresque et la peinture à l'œuf, à la cire ou à l'huile des Primitifs italiens ont été, durant plusieurs siècles, employées à la représentation plastique et chromatique d'un thème unique : la théologie chrétienne. Les scènes allégoriques de l'Ancien et du Nouveau Testament, la vie de Jésus, la vie de la Vierge, la vie et le martyre des prophètes, des apôtres, des saints, ont suffi à faire concevoir des milliers d'œuvres, et même leur ont été imposés comme uniques sujets par l'autorité de l'Église. Un vote du concile de Constance atteste même que le peintre ou le statuaire ne sont que des ouvriers et que la composition, les attitudes, les attributs, les expressions, doivent leur être indiqués par le prêtre ou l'évêque, seuls compétents. Pendant longtemps on n'a même pas conçu qu'il pût exister d'autres motifs de peindre que cette représentation des sujets de la

foi. L'histoire de l'art italien depuis Giotto jusqu'à la Renaissance est l'histoire des affranchissements progressifs des artistes sous la secrète impulsion du réalisme d'abord, puis de l'humanisme; rusant avec les prêtres, ils introduisent peu à peu l'étude du nu et des draperies, le paysage, les accessoires décoratifs, les portraits, les animaux, sous prétexte de donner plus de vie et d'éclat à leurs scènes théologiques, et chacune de ces conquêtes est accueillie avec défiance, jusqu'à ce qu'enfin, le rigorisme du Moyen Age s'atténuant, la foi se relâchant, les souvenirs antiques ressuscitant, les mœurs se faisant plus libres, les divers genres de la peinture ainsi constitués sous le couvert de la religion se mettent à vivre ouvertement pour leur compte, et que l'art strictement religieux se corrompe et meure. Un de nos plus profonds étonnements lorsque nous examinons cette période de la peinture, c'est l'énorme contraste entre cette tyrannique imposition d'un sujet unique, et l'ingéniosité infinie avec laquelle tant d'artistes ont trouvé le moyen d'en varier les interprétations et d'être originaux. L'interprétation de la Vierge et de l'enfant Jésus, à elle seule, compose des collections immenses. Quelques idées générales ont reçu toutes les acceptions et prétexté toutes les traductions imaginables. Les romans de la Bible et de l'Évangile ont été commentés par d'inépuisables illustrateurs qui ont tiré parti du moindre détail des textes.

Bien que nous n'ayons que peu ou point d'œuvres de peinture antique, la sculpture grecque et romaine suffit à nous montrer que la représentation symbolique des mythes païens n'a pas prétexté un effort moindre, et que Vénus, Minerve, Apollon, Jupiter, les Muses, ont été non moins commentés que la Vierge ou Jésus, l'art primitif s'en tenant, tout comme celui des Byzantins et des Italiens des XIIe et XIIIe siècles, à l'unique interprétation de la théologie, et les œuvres profanes, bustes de souverains, portraits d'athlètes, nudités non divines, n'étant admises que plus tard. Par la statue ou le bas-relief, la mythologie a été innombrablement commentée avec une diversité infinie. Mais elle offre avec la théologie chrétienne cette considérable différence qu'elle symbolise non seulement des états métaphysiques, mais encore les forces naturelles, dont ses dieux sont les incarnations. La théologie chrétienne, hormis le livre biblique de la Genèse, n'est qu'une explication du Divin. La mythologie est une explication allégorique des phénomènes et des éléments de la Nature, et les aventures de ses dieux sont, en un

langage emblématique, des allusions au mécanisme des forces de l'univers. La fable traduite présente l'ensemble des connaissances et des conjectures antiques en astrologie, en magie, en biologie, en physique, en cosmogonie, en géologie, tandis que le mythe chrétien n'est que l'interprète de l'âme et n'a qu'une signification morale.

Cette conséquence ne pouvait échapper aux artistes lorsque l'esprit scientifique commença, avec la Renaissance, l'organisation de ses conquêtes, et ils furent conduits tout naturellement, pour signifier les idées nouvelles, à emprunter les figures allégoriques de la mythologie pour représenter les forces de la nature. Ce système vénérable était d'ailleurs si bien conçu qu'il leur suffit pendant longtemps, c'est-à-dire aussi longtemps que des sciences absolument imprévisibles par les anciens ne furent point apparues dans le champ de la connaissance humaine. Mais avec le XIX[e] siècle la question changea d'aspect, et les figures mythologiques, avec leurs accessoires, devinrent insuffisantes. Elles avaient l'avantage de présenter au public un langage imagé qu'une longue accoutumance lui avait rendu clair et familier : ce langage pourtant ne pouvait exprimer par son vocabulaire restreint toutes les notions inattendues qui se présentaient, et dès lors un grand malaise naquit, dont la conséquence fut l'appauvrissement et la poncivité de la peinture allégorique.

La science d'aujourd'hui est devenue un vaste système d'explication rationnelle du monde, constituant non seulement un cycle de connaissances expérimentales, mais encore une doctrine morale, directement négatrice de la doctrine religieuse, et créant néanmoins une foi qui n'est ni moins absolue ni moins agissante. La science est l'objet d'une croyance et d'une religion, elle reçoit les hommages divins. Elle a sa philosophie et sa métaphysique. Si l'idée de rédemption a trouvé pour la figurer des milliers d'imagiers, pourquoi l'idée de transformisme, d'évolution créatrice, n'en trouverait-elle pas autant, et en quoi le concept scientifique est-il plus éloigné de l'art que le concept religieux? A cette demande on a souvent opposé l'objection que la religion est anthropomorphe, qu'on peut peindre Jésus, la Vierge, Dieu ou les prophètes, tandis qu'on ne peut peindre la chimie ou la biologie. Pourquoi? C'est ce que, jusqu'à M. Besnard, on ne s'était jamais sérieusement demandé.

L'ensemble des sciences constitue une mythologie, un système des forces, susceptible d'être signifié par des figures d'aspect

esthétique ; ce que l'art antique avait fait en personnifiant les phénomènes naturels par les divinités du ciel, des champs, de la mer, il n'y a aucune impossibilité logique à le faire en donnant des personnalités plastiques aux idées-forces de la science moderne. Seulement, comme une telle tentative est infiniment plus difficile à cause de la multiplicité et de la subtilité de ces idées, on a préféré s'en tenir aux formes mythologiques et déclarer que la science ne comportait pas d'autre traduction esthétique plus littérale. Les académies ont affecté de constater une antinomie entre la science et l'art ; et si elles admettaient une peinture *littéraire* (genre, histoire, légende sacrée ou profane), elles n'admirent pas une peinture *scientifique*, considérée comme inviable. Il en a été de même pour une peinture excluant, jusqu'au magistral démenti de Millet, le paysan comme *non noble*, excluant l'ouvrier, le mineur, jusqu'à Roll et Raffaëlli, déclarant *laide* la vie des rues modernes et *laids* les aspects industriels ou mécaniques de cette vie (usines, locomotives, gares, houillères, laboratoires, paquebots, etc.). D'année en année cependant ces éléments ont, par l'exemple de belles œuvres, pris rang dans la composition.

Quant à l'intérêt et l'utilité de créer une représentation symbolique des sciences dans la peinture murale, il en est exactement comme de l'utilité et de l'intérêt de signifier la foi chrétienne par l'image. Nos Universités, nos palais de la Science, sont les temples de la croyance nouvelle, et l'art ne peut, sans prononcer sa propre faillite, se déclarer impuissant à servir la Nouvelle Idole comme il servit les anciennes. Le *symbolisme scientifique*, c'est-à-dire l'incarnation plastique et chromatique des notions scientifiques en allégories décoratives, est donc désirable.

Il apparaît clairement qu'Apollon avec sa lyre et son char, Mercure et son caducée, Erato, muse de l'Astronomie, Esculape, dieu de la médecine, Pan, le chèvrepied symbolisant la vie universelle, Jupiter et sa foudre, ne constituent aujourd'hui qu'un très caduc et très pauvre répertoire d'expressions, suffisant à la science antique et non à la nôtre. Nous avons un Panthéon tout différent. Nous avons des déesses comme la Chimie et l'Électricité. Comment exprimer le Magnétisme, la Télégraphie sans fil, la Polarisation, la théorie microbienne, l'interpénétration, les découvertes innombrables en biologie, en pathologie, en chimie organique, en toutes choses dont la science antique et la mythologie n'avaient aucun soupçon ? Comment définir la forme et le costume de tous

ces éléments, de ces Forces qui sont les dieux, les déesses, les apôtres d'une religion nouvelle? Comment, même, définir l'Évolution, le Transformisme? Et cependant ce ne sont pas des notions plus rebelles que la Transsubstantiation catholique, l'Eucharistie ou la Grâce qui trouvèrent leurs interprètes parmi les grands peintres mystiques.

Le problème n'a pas échappé aux artistes contemporains; mais ils ont tous, sauf celui dont je parle, cru trouver la solution dans le réalisme le plus immédiat. Il y a trente ans que les Salons présentent chacun sa demi-douzaine de scènes de laboratoire ou d'hôpital; l'État demandait aux peintres des compositions pour orner ses édifices scientifiques, ils s'en tenaient à représenter des chimistes avec leurs cornues, des chirurgiens au chevet des malades, des physiciens auprès de leurs appareils, et tout cela leur fournissait plus ou moins des effets de tabliers blancs, de claires lumières de salles d'opérations, de portraits. Mais l'Idée scientifique était aussi absente de ces peintures que la Musique l'est de l'imitation peinte d'un violon ou d'un piano. Ni émotion, ni foi, ni synthèse. On décrivait les gestes, sans faire comprendre la pensée : il semblait convenu que sa suggestion était impossible. Il est donné au plus médiocre peintre de figurer par exemple la Musique par un ange aux ailes éployées, flottant dans une vapeur au-dessus d'un piano ouvert sur lequel s'acharne un exécutant à la figure convulsée par l'inspiration; symbolisme enfantin mais encore compréhensible. Mais comment faire comprendre l'électricité par la représentation d'un appareil Morse? Autant en revenir à la foudre de Zeus et à son zigzag doré. Comment faire comprendre la chimie, l'analyse, par la peinture d'un alambic? Si on répugnait au système de figurer, comme pour la musique, des créatures ailées, plus ou moins poncives, auprès des appareils, on ne pouvait que se fourvoyer dans la copie des accessoires et établir des natures mortes d'objets scientifiques, d'effet peu ornemental et de signification nulle.

Une seule hypothèse restait : tenter de peindre précisément non pas les accessoires ni des figures mythologiques, mais des figures de style nouveau représentant vraiment les Idées et leurs conséquences psychologiques dans l'esprit de l'homme moderne dont elles transforment la vie; et pour cela, au lieu de se perdre dans les détails, dans la représentation littérale, remonter aux quelques grands principes essentiels des sciences, *simplifier*, chercher le

geste qui traduira, humainement, le sens général de la doctrine. C'est ce qu'a fait Raphaël dans *l'École d'Athènes*, lorsqu'il a montré Platon, l'idéaliste absolu, désignant le ciel, et Aristote, créateur de la méthode expérimentale, désignant la terre.

Peindre, non les Sciences, mais l'émotion qu'elles créent dans l'homme, *ce qu'il en pense*, ce fut l'intuition de M. Besnard lorsqu'il se trouva amené, par la commande des décorations de l'École de pharmacie, à se préoccuper de ce problème. Il n'avait pas de culture scientifique spéciale, il ne songea point à une documentation pédantesque; il se plaça mentalement devant les idées scientifiques, comme tout homme moderne, en se demandant simplement : « Qu'est-ce que j'en pense, et de quelle façon ferai-je sentir nettement ce que j'en pense, de façon que tout passant aie, par la vue de ma composition, cette même pensée? » La question paraît fort naturelle, fort simple, et ne relevant que du bon sens. Toutes les questions qu'un homme est le premier à se poser offrent cette apparence, mais le tout est de se les poser, et c'est ce que personne n'avait encore fait. Aucun des peintres qui avaient traité des sujets d'ordre scientifique ne s'était demandé ce qu'il pensait de la science elle-même; tous n'y avaient vu que des sujets comme les autres, nécessitant des accessoires particuliers, mais n'affectant pas davantage leur mentalité d'*hommes* en dehors de leur mentalité de *peintres*. Il en a été de même pour Delacroix, qui a été le seul peintre d'histoire à *sentir* l'histoire avant de la représenter, et l'a ainsi élevée à la hauteur de la grande poésie. Ne voyant ni en savant ni en peintre, mais en homme intelligent et sensible, M. Besnard ne s'effraya pas plus du domaine où il pénétrait qu'il ne le méconnut. Il y était seul, absolument seul : il ne pouvait s'aider d'aucun exemple. Les œuvres relatives jusqu'alors à la représentation des sciences se divisaient en deux classes : les réalistes, reproduisant des scènes de labeur scientifique avec accessoires; les allégoriques, montrant de vagues muses académiques tenant des instruments, aussi niaises que les figurantes qui, dans les revues, sont costumées en *événements de l'année* et chantent afin qu'on ne s'y trompe, de petits couplets par qui nous apprenons qu'elles sont le nouveau compteur kilométrique, la dernière grisette ou le radium. Aucune référence, aucun conseil à prendre que de soi; mais pour un homme de valeur, cette table rase vaut mieux que de fausses orientations. Peut-être, au seuil de cette phase nouvelle de l'art allégorique, un seul souvenir vint-il

à l'esprit de l'artiste : celui du plafond de la Sixtine et du motif de la création de l'homme, où Michel-Ange, par intuition géniale, s'est réellement placé en dehors de tout âge de toute contingence pour examiner l'homme en soi.

A présent, ayant rappelé les conditions et l'état du problème, nous pourrons examiner la façon dont M. Besnard l'aborda, et le suivre dans ses recherches — car il ne parvint pas du premier coup à une solution, et l'histoire de ses tâtonnements est des plus intéressantes.

L'ÉCOLE DE PHARMACIE.

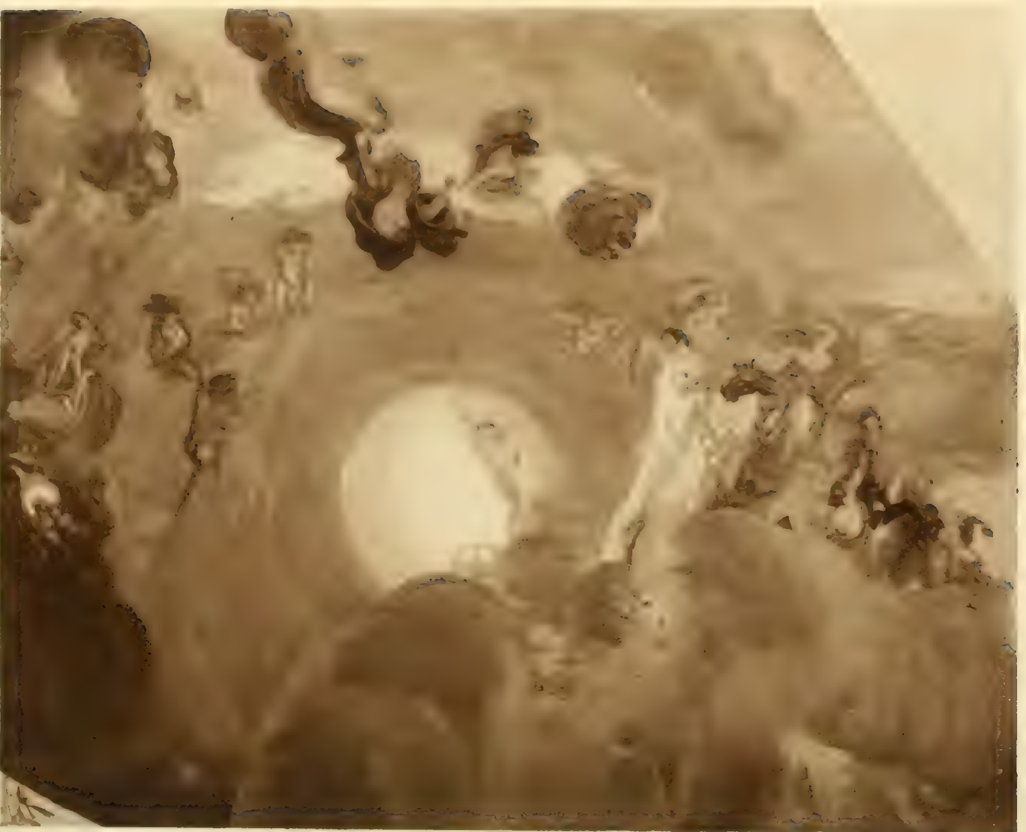
Le premier panneau de l'École de pharmacie fut peint à Londres. La commande primitive, augmentée depuis, ne comprenait d'abord que quatre panneaux dont les sujets étaient d'ailleurs indiqués : la *Maladie et la Convalescence*, d'une part, la *Cueillette des simples* et le *Laboratoire* d'autre part, ces deux derniers thèmes étant seuls vraiment spécifiques en un tel lieu. Ces œuvres d'assez grande dimension devaient être marouflées sur les murailles d'un vestibule de pierre blanche, assez mal éclairé par des vitraux de mauvais goût, qu'on projeta de remplacer par des vitraux commandés à l'artiste, mais qui sont toujours restés en place. Le lieu est assez peu visité, sinon par les étudiants dont on a le regret de dire qu'ils ne se sont pas fait faute, malgré plusieurs réclamations dans la presse, de zébrer de crayonnages ou même de déchirer celles des peintures qui se trouvaient à portée de leurs mains, très mal encadrées d'ailleurs dans des baguettes de bois blanc et sans vitres protectrices. Les toiles, préparées au plâtre, s'écaillent, et il serait urgent qu'on les protégeât.

La décoration de l'École de pharmacie, malgré ces fâcheux détails, n'en constitue pas moins une des attractions d'art de Paris, trop peu connue des Parisiens, mais que les étrangers savent découvrir. Elle se compose, en son état définitif, de huit grandes compositions et de huit petites. La *Maladie* reste une des œuvres pathétiques de l'artiste. C'est une page de pur réalisme sentimental, sans aucun symbolisme. Un lit bouleversé, où une femme épuisée défaille, cachant sa pauvre figure dans sa chevelure défaite; un médecin penché sur elle la soutient, une servante lui tend un flacon. Intérieur simple : au-dessus du lit, une horloge-coucou, et de modestes meubles se devinent. Il n'en faut pas plus pour révéler



Cl. Moreau frères.

LA PENSÉE
(Coupole du Petit Palais)



Cl. Moreau frères.

PLAFOND DU THÉATRE FRANÇAIS
(Détail)

un drame poignant et silencieux, qu'attestent avec une sobre éloquence les couvertures tumultueuses de ce lit où la malade se débat contre la fièvre, le visage résolu mais froidement anxieux du docteur, l'attitude pleine d'angoisse contenue de la domestique. A cette page vraiment humaine s'oppose la *Convalescence*. Au seuil d'une maison ensoleillée la malade, blême, douce, défaillant à demi dans la clarté du printemps en un mouvement délicieusement vrai, risque ses premiers pas, soutenue par sa mère, et un enfant lui tend en riant ses bras, refaisant le geste que les femmes font pour encourager les premiers pas des bébés. Un paysage agreste, avec des peupliers et des toits aux tuiles rouges, se révèle dans la blanche clarté diffuse des premiers beaux jours. Les deux visions sont exprimées par la même exécution large et calme, dans un coloris de fresque. Ce sont déjà des œuvres de maître, et d'un homme ému, attendri, compréhensif. La face souriante et pâle de la convalescente que l'air grise, cette face cireuse, aux yeux égarés et ravis, gagnée par l'espoir de revivre mais encore hantée des horreurs du délire, est d'une justesse d'expression qu'on ne saurait dépasser, et quiconque a tremblé pour une malade affectionnée l'aimera.

A ces deux peintures font face le *Laboratoire* et la *Cueillette des simples*, celle-ci scindée en deux par une colonne. Dans un site provençal, en pleins champs, des paysannes cueillent les plantes médicinales. L'une, dressée à contre-jour, projetant sur le sol une longue ombre transparente, attire de ses bras levés une branche : elle fait songer à la fois, par la pureté du geste, à Puvis de Chavannes, et, par le coloris, aux impressionnistes dont évidemment à cette époque l'artiste a approuvé et aimé les justes notations, mais sans pousser la recherche de l'enveloppe radiante jusqu'à faire bon marché de la forme. D'autres femmes, groupées, affairées, suspendent aux murs blancs d'un *mas* des guirlandes d'herbes qui sécheront au soleil. La scène est du pur naturisme. Le *Laboratoire* montre, dans une pièce claire ouvrant sur des jardins, un chimiste manipulant flacons et cornues devant son fourneau de briques roses. Des aides lui apportent des paniers remplis de plantes. C'est une scène réelle, sans aucune velléité allégorique : elle est, au point de vue pictural, jolie par les gammes claires et gaies du plein air dans un procédé tout différent de l'impressionnisme, sans taches, sans pointillés, rien que par l'opposition des teintes plates les plus simples. Même observation pour

les quatre autres grands panneaux du fond du vestibule; la *Géologie* montre, dans un paysage de montagne, une troupe d'étudiants armés de pics et de marteaux, explorant sous la conduite d'un professeur; la *Botanique* présente une scène analogue dans un bois clairsemé. La *Leçon de Physique* et la *Leçon de Chimie* nous transportent dans les clairs et froids amphithéâtres. Ici nous sommes assis parmi les étudiants qui prennent des notes sur leurs genoux, et nous voyons au fond la table de l'expérimentateur. Là, nous sommes à la chaire, près du maître qui fait une démonstration, et devant nous s'étagent les gradins, avec les auditeurs. Il faut louer la qualité picturale de ces compositions : le dessin y est alerte et vrai, les figures vivantes et d'un large faire, les accessoires traités avec tact et esprit, les attitudes justes, l'atmosphère finement observée, l'ordonnance décorative fort bien conçue, et le coloris frais et gris, tout en demi-teintes argentées ou dorées, s'allie très intelligemment à la pierre blanche. Ces derniers panneaux, mal placés, ne sont guère poussés plus loin que des esquisses, avec une grâce négligente : ils n'en sont pas moins exempts de toute faute de dessin ou de valeurs. Cependant ils ne prouvent pas autre chose que l'habileté d'un décorateur expert à composer, à *enlever* des portraits, avec une préoccupation purement réaliste. Appelé à exprimer des scènes ressortissant à la science, il les peint sans fade symbolisme, mais il ne cherche pas à les styliser, il ne dépasse pas la conception des autres peintres. Il distribue, comme eux, des accessoires, paniers, outils, flacons, alambics, au bas de ses compositions. C'est intelligent, et bien peint, sans plus.

C'est dans les petites toiles latéralement disposées, conduisant des quatres premiers grands panneaux aux quatre derniers, qu'apparaît un Besnard tout nouveau, singulièrement et puissamment hanté de rêves. C'est ici que nous commencerons à surprendre les formations originales de sa pensée, et qu'il écrira le premier chapitre du roman de son imagination. On a mis à sa disposition ces minces frises à hauteur d'homme, surmontées de verrières, sans lui imposer de programme précis. Il en profitera pour donner libre cours à son esprit. Ces idées de la maladie, du labeur de l'homme pour la combattre, de ses recherches dans la terre et dans la flore, le conduisent à se remémorer les premiers épisodes de cette longue lutte, depuis les origines où, dans un univers splendide et farouche, l'homme-roi n'était encore que le plus faible des animaux, recélant une force souveraine, la raison, par laquelle un

triomphe inouï lui était promis, mais n'en soupçonnant encore ni l'étendue magique ni l'usage. Et il essaie de figurer cet homme primitif dans cette nature, en contraste violent avec les images voisines de l'homme moderne, civilisé, savant. Il montre d'où nous venons et ce que nous sommes devenus.

Au bord d'un vaste lac, l'homme nu est assis, encore presque pareil au singe, avec une tête bestiale et un corps faunesque, mais déjà il s'amuse à graver sur une omoplate, avec un silex, l'image des choses. Devant lui, dans l'eau, sa femelle nue s'occupe à pêcher. Au fond, des troupeaux d'éléphants se désaltèrent. Le soir descend.

En face, voici l'homme d'aujourd'hui. Il est assis sur le parapet d'une terrasse très élevée, dominant un immense paysage de cité maritime. C'est un être méditatif, simplement vêtu, avec un front vaste et découvert, une longue barbe qui grisonne : physionomie d'ingénieur ou de savant. Il lisait, il laisse pendre ses mains tenant le livre et, lourd de pensées, il songe en regardant le crépuscule après la journée de travail. Tout près de lui, derrière lui, on devine un intérieur : une pièce éclairée, où un écolier, à une table, apprend ses leçons. Sous la lampe, une femme met le couvert. Une fillette regarde son père sans rien dire. Il s'attarde avant de rentrer dans cette paisible intimité. Un grand fleuve, un bras de mer, retient les derniers reflets du jour dans ses eaux livides. Des vapeurs passent. Une ville entrevue commence à se diamanter de feux. On voit des quais, des docks avec des grues, des entrepôts, des voies de garage où circulent des locomotives. Tout cela se dissout à demi dans la nuit imminente. L'homme rêve, mélancolique, devant tout ce qu'il a créé.

C'est une petite toile : elle est assez effacée, décolorée jusqu'à ne plus montrer que des bruns et des gris-bleus. Elle est là, dans ce vestibule froid et désert, comme une fresque de Primitif, peinte avec des moyens aussi simples, et presque aussi usée. Mais c'est une page de grande, de profonde *émotion de pensée* pour emprunter une belle expression à M. Paul Adam. Cette petite œuvre est une date de l'art moderne : je l'ai connue étant tout jeune, c'est inouï, ce qu'elle m'a fait penser à dix-huit ans! Elle est une synthèse parfaite, qu'un visionnaire pouvait seul concevoir avec des moyens aussi discrets, aussi apparemment aisés. Jamais, avec moins de procédés et de souci de les faire valoir, la peinture n'a plus suggéré. Chaque touche est une intention intelligente, le réel

et l'allégorique se mêlent indéfinissablement, la forme moderne du rêve est là fixée, et la comparaison entre cette peinture et celle qui lui fait vis-à-vis permet vraiment à l'esprit de mesurer, en un éclair, l'évolution humaine, l'histoire de notre énergie devant la Nature immuable et indifférente.

C'est à cette même époque où cette œuvre fut créée que les frères Rosny ouvraient, avec les *Xipéhuz*, la série de leurs romans scientifiques continuée par *Vamireh, Eyrimah, Un autre monde*, *La Guerre du Feu*, et qui leur ont assigné une si belle place de grands introducteurs d'idées et de beautés nouvelles dans les lettres contemporaines. Il est impossible de ne pas rapprocher les noms de ces magnifiques romanciers et de ce peintre. Le panneau où l'homme primitif dessine prévoit déjà *Vamireh*, cette étude extraordinaire de la formation des sentiments dans l'être préhistorique. Le rêveur de l'autre panneau, grave et bon, c'est un de ces hommes altruistes, énergiques et tendres que les Rosny ont su si noblement dépeindre dans des livres comme *Daniel Valgraive* ou *Sous le Fardeau*.

Les autres panneaux continuent ce parallélisme. Ce ne sont que des paysages, mais préhistoriques, et conçus dans le même esprit de synthèse. L'artiste a supposé ce qu'était avant l'homme cette terre que sa science future devait asservir, et d'où elle devait extraire de quoi faire prédominer les promesses de vie sur les gages de mort. Voici donc les visions d'une nature qui n'a point changé et que nous devinons pourtant infiniment lointaine. Dans un ample site lacustre, un troupeau de gigantesques mammouths patauge; le mâle et la femelle s'avancent côte à côte, et les rayons du couchant dorent leur peau grise et diaprent l'eau remuée. Ailleurs, une troupe de chevaux sauvages, secouant leurs crinières, escaladent au galop une falaise rose dominant une mer de jade où s'élèvent des îles de corail aux tonalités magiques. Ailleurs voici, en pleine mer, les ichtyosaures effrayants, mi-poissons mi-oiseaux, balançant, au bout de leurs longs cols musculeux des têtes plates aux mâchoires irrésistibles; ces monstres se tordent dans l'écume, et un étrange soleil, livide et terne, cerné d'un halo rougeâtre, éclaire les vagues. De l'autre côté du vestibule, un panneau montre la montagne sourcilleuse, aux dentelures de laquelle se déchirent des nuées. Exquise, une rivière double les arbres qui la bordent et le ciel renversé y révèle de suaves abîmes, tandis que sur son calme fluide se penchent de fines ramures étoilées de fleurs et toutes

légères d'une fantaisie japonisante. Un dernier panneau enfin montre l'immensité de l'eau morte, le marécage encombré de sargasses, la pourriture végétale submergée, lourde de fécondités latentes, et un sentiment de désolation naît du spectacle de cette eau incolore, éclairée faiblement par une lumière morte, redoutable par le silence désertique qu'on y pressent. Nature sans recherche du fantastique, sans ces intentions de cauchemar qu'on voit dans l'œuvre du graveur Odilon Redon, sans un symbole — et pourtant si hallucinante ! Ce sont bien là ces sites que les frères Rosny ont décrits, ces paysages d'avant l'homme que la nature ne nous redit plus tout à fait, même là où restent des coins vierges, et que nous ne pouvons que rêver. C'est là qu'est née la flore dont nous devions opérer la transmutation, changeant les poisons en nourritures. Ainsi se donne cours la rêverie de l'artiste et s'avèrent ses premières velléités d'une peinture évocatrice d'idées ressortissant à la biologie ou à l'ethnologie. Mais ce ne sont encore que des velléités. On y constate du moins la volonté nette d'arriver à suggérer des pensées en se passant de toute figure conventionnelle, c'est-à-dire par l'emploi exclusif de procédés réalistes. On voit ce qu'un peintre de l'École eût conçu : « La Pharmacie, tendant la main à la Médecine, bannit la Maladie et répand ses bienfaits sur l'Humanité souffrante. » Ou quelque chose dans ce goût, avec des figures à peplums et à nimbes, une Maladie bien laide et convulsée de rage, un Esculape docte et barbu, et des ailes et des nuages. Rien de tout cela : des spectacles actuels et vrais, et de discrètes évocations. Telle quelle, cette décoration un peu disgraciée par le sort reste, outre de beaux morceaux, un témoignage de vive intelligence et une date dans l'art décoratif moderne.

LE PLAFOND DES SCIENCES

Quelques années après, l'artiste devenu célèbre redonnait un nouveau témoignage de ses préoccupations de symbolisme scientifique. C'était le plafond du Salon des Sciences, à l'Hôtel de Ville de Paris. Dans l'intervalle avaient paru, parmi beaucoup d'œuvres, le *Portrait de Mme Roger-Jourdain* et la *Femme nue se chauffant*, c'est-à-dire deux œuvres maîtresses révélant toutes ses recherches d'ambiances et de reflets, toutes ses hardiesses de virtuose du bleu et de l'orangé, auprès desquelles la peinture de l'Ecole de pharmacie semblait de fine et modeste grisaille. Ceci ne sera pas

inutile pour annoncer cette violente *symphonie en saphir et or*, comme eût dit Whistler, qu'est le plafond des Sciences.

Comment est libellé le sujet officiel? « La Vérité, entraînant les Sciences à sa suite, répand la lumière sur les hommes. » C'est bien là le tour habituel de ces sortes de programmes qui sentent la cantate, le devoir de rhétorique et le discours d'académie, avec une pédanterie à la fois gourmée et naïve. Sur ces textes, les peintres bénéficiaires des commandes pâlissent : pleins de respect, ils s'étreignent les tempes avec le désir de se prouver distingués, ingénieux et bons mythologues, et mille figures de la Renaissance classique se représentent à leurs yeux — car c'était le beau temps des allégories subtiles et des rébus traduits en belle peinture, le temps de l'ithos et du pathos.

Or, comment M. Besnard, mûri, fortifié d'études, moralement grandi par le succès, interprète-t-il ce texte imposant? De la façon la plus extraordinaire. Il ne l'interprète pas du tout, il le peint tel qu'il est écrit, tout simplement. Il ne s'inquiète nullement de « traduire en langage peintre », selon des recettes, cette donnée abstraite. Pour lui elle n'est pas abstraite : il la *voit*, et il ose la montrer telle qu'il la voit, en donnant à chaque mot toute sa virtualité. Il la ramène au simple, par l'instinct de son clair esprit ennemi des fadaises. *La Vérité répand la lumière.* Eh! bien, elle la répandra réellement, et s'il s'agit d'une créature imaginaire, d'un élément, c'est le coloris qui poétisera et rendra fantastique la composition, car c'est son rôle. Le dessin et l'agencement demeureront sans chantournement, le spectateur n'aura pas à se casser la tête pour comprendre le sens de tel geste ou de tel accessoire dus à un allégorisme savant. Tout ici se ramène à une idée : elle sera évidente, et le reste importera peu.

Un plafond peint, pour l'artiste, c'est une ouverture et non un couvercle : c'est le ciel aperçu, c'est la possibilité de s'évader à l'air libre offerte à qui lève la tête. Nous voici donc en plein ciel, dans une nuit claire, d'une bleuité intense, brasillante d'étoiles incandescentes. C'est la nuit scientifique, celle dont le télescope sonde les mystères, et grâce à lui nous y discernons Saturne et son anneau de feu pur, les grandes planètes, et, tout près de nous, un vaste fragment de la sphère glacée de la lune, avec ses cratères éteints, ses monts, ses steppes de neige, son pâle rayonnement de mort. Nous sommes en plein rêve astronomique. Tout cet univers taciturne est emporté dans le rythme infini de la gravita-

tion. Alors, dans la course vertigineuse, génératrice de chaleur, se détachent des fragments en fusion, nébuleuses, étoiles filantes, sphéroïdes tombant dans l'éther pour aller former d'autres satellites, d'autres astres. Ce sont des Formes qui s'ébauchent, et l'artiste les voit comme des statues de feu, imprécises et précises pourtant. Sur la courbure des astres, dans les prairies célestes, des êtres que nous pressentons se lèvent, étranges, Martiens ou Saturniens. Les Formes s'assemblent tumultueusement, et leur foule fantômale, saisie de vertige, défaille et tombe dans le vide infini. En avant de toutes s'élance une figure toute de feu. C'est la Vérité, c'est la Comète irradiante, secouant sa chevelure de flammes, hagarde et radieuse, nue, pétrie de l'or des fusions, et à pleines brassées elle jette les gerbes du Feu-Lumière dont elle est faite, tandis que se précipitent derrière elle les créatures qui savent sur l'autre monde ce que nous essayons d'en deviner, puisqu'elles en viennent, et qui sont par conséquent les Sciences mêmes. Un immense délire rythmique dessine dans le sombre azur la courbe de cette chute des flammes.

L'harmonie est bleue et orangée, toute de cobalt et de soufre. C'est une des plus violentes que M. Besnard ait osées, mais elle reste pleinement exempte de dissonances, et la hardiesse du mouvement d'ensemble constitue une parfaite arabesque décorative, d'une souple eurythmie. C'est vraiment une ronde céleste qui tournoie et qui éclaire, un songe apparu dans les colorations d'un feu électrique. Des écoinçons la complètent, où l'électricité par exemple est figurée par une longue femme cambrée, dont tout le corps souple tressaille, traversé par le fluide. L'artiste est devenu tout à fait maître de ses pensées et de leur interprétation picturale. Il est visionnaire et simpliste. Pas un accessoire, l'Idée seule, partout visible, et le pauvre texte du programme s'en enrichit. Les formes sont ébauchées comme dans un rêve, tout converge à la figure de la vérité nue et flamboyante, du Bolide qui tombe du haut de l'Infini avec son fardeau d'incendie et de clarté, comme un bouquet d'artifice éclatant au bout du jet de sa fusée. Tout, ici est un hymne au Feu, principe de la vie et des énergies de la pensée et du savoir.

L'allégorie apparaît donc, par cette œuvre, complètement renouvelée, étrangère à toute convention mythologique, et née directement de l'idée scientifique elle-même, de la gravitation, de la transformation du mouvement en calorique, de la théorie des

nébuleuses. En ceci le plafond du salon des sciences est un fait inattendu dans l'art décoratif et le fondement d'une tradition nouvelle. Il est dû à une intelligence capable de profonde synthèse, donc de grande simplification; mais il est dû aussi à un poète halluciné pour qui la couleur est une langue lyrique contenant tout un symbolisme spécial. La qualité de ces bleus intenses, de ces jaunes acides, tantôt froids et tantôt ardents, concourt à donner à l'esprit du spectateur un trouble de cauchemar nocturne, dans le paradoxe de cette nuit qui fait de la lumière et nous entraîne dans le vertige de l'éther astronomique. Ces virtualités de la couleur, nous les constaterons mieux encore dans la décoration de l'amphithéâtre de chimie de la Sorbonne.

LA DÉCORATION DE L'AMPHITHÉATRE DE CHIMIE A LA SORBONNE

Plusieurs années encore se sont écoulées. Le peintre est en pleine maturité glorieuse, lorsqu'il est appelé à décorer la muraille qui, dans cet amphithéâtre, surmonte la chaire et la longue table où s'entassent les flacons et les éprouvettes des expériences. On le laisse, cette fois, libre de son sujet. C'est *la chimie*. Qu'en pensera-t-il? Comment l'exprimera-t-il?

Il n'est pas plus chimiste ici qu'il n'était pharmacien ou astronome à l'École de pharmacie et à l'Hôtel de Ville. Il est un homme qui pense, et cherche à rendre sa pensée visible, le plus nettement que possible. C'est encore en tant qu'homme qu'il s'arrête en ce lieu, et médite, et cherche. Et selon la méthode que lui indique son instinct plus encore que son raisonnement, il va d'abord droit à l'idée générale, à l'impression subjective que lui suggère le thème proposé, sacrifiant tous détails.

Qu'est-ce que la chimie peut représenter dans l'esprit d'un homme intelligent mais non spécialiste? La décomposition des éléments organiques et leur recomposition, l'analyse et la synthèse, cette dernière ayant fait la gloire de Berthelot. Il y a là une alternance harmonieuse, fatidique, qui est la vie elle-même. La chimie désagrège, altère et annule les apparences de la matière par une dissociation systématique et une série de réactions, puis, reprenant inversement les éléments, elle recompose et restitue les apparences; elle en crée de nouvelles, en associant différemment les sels et les acides interchangeables. Elle imite ainsi la féerie mystérieuse de la Nature. Mais ces alternances, ces dissociations, ces

réactions, se fondent elles-mêmes dans la grande notion moderne qui domine toutes les autres et dont la constatation a donné à la science expérimentale un magnifique essor, à la science spéculative un puissant fondement philosophique; le Transformisme, l'Évolution, application rigoureuse de la vieille hypothèse antique : *Toutes choses s'écoulent.* La chimie ne fait que dénombrer les modalités de ce principe dans l'étude des tissus animaux et végétaux, et par là elle est intimement unie aux autres sciences, à la médecine, à la botanique, à la biologie, à l'anatomie cellulaire, à l'étude des milieux organiques marins, etc., en un mot à toutes les sciences s'efforçant de reconstituer constamment l'usure humaine pour une défense contre la mort, et de retarder cette transformation organique par quoi la vie pensante, individuelle, quitte le corps animé devenant cadavre et restituant ses atomes à de nouvelles combinaisons. La chimie est l'empirisme du transformisme.

Quel est son phénomène le plus saisissant, celui qui a toujours et le plus universellement frappé les imaginations? C'est précisément ce passage d'un état à l'autre qu'on appelle la mort, et qui consomme la ruine de l'apparence organique individuelle en donnant à croire qu'il y a disparition et retour au néant, alors qu'en réalité il n'y a que dissociation des éléments anatomiques dont aucun ne se perd. La naissance est exactement aussi mystérieuse et aussi effrayante, puisqu'elle est la combinaison d'éléments chimiques et biologiques réunis de par une mort antérieure et inconnaissable; et les termes de naissance et de mort n'ont en réalité aucun sens sinon fictif, d'autre raison que celle de borner les deux pôles de ce très court aspect apparentiel qu'on appelle la vie humaine. La naissance est une mort, la mort une naissance, et mort et naissance sont les termes conventionnels qui expriment un moment de l'éternel devenir, le travail de dissociation et de recomposition atomique se continuant comme se déroulent les anneaux d'une chaîne sans fin. Mais il est naturel que, rapportant tout à nos sens et éprouvant le désir d'une interprétation morale de nos perceptions, la nature ayant mis en nous comme en tout organisme l'instinct de conservation pour contrebalancer la loi de destruction et créer ainsi le rythme des énergies dont elle a besoin, il est, dis-je, naturel que nous soyons beaucoup plus impressionnés par l'imminence de la mort, et qu'elle nous donne beaucoup plus l'idée du néant (purement illusoire) que cette mort antérieure appelée naissance, dont nous n'avons aucun souvenir positif et

aucune émotion rétrospective. Nous ne pensons jamais, tant notre habitude humaine est vivace, devant l'enfant qui naît, aux décompositions dont il est la synthèse. Nous ne pensons pas davantage, dans notre existence quotidienne, et bien que de pénibles nécessités corporelles nous y invitent, à la mort constante par décomposition qu'est en somme cette existence organique nourrie de déchets, les transformant pour les rejeter à nouveau, et entretenant ainsi l'étincelle vitale de la perception pensante dans un corps qui est une véritable usine, une manutention de produits chimiques. L'idée de la décomposition de cette usine elle-même nous frappe seule et répond seule pleinement à ce que notre langage figuré nomme la mort. C'est là seulement que la loi du transformisme nous apparaît avec tout son pathétique et dans toute l'ampleur de son caractère d'inéluctabilité, là qu'elle a ses plus grandes résonances dans notre vie morale, par là qu'elle influe le plus fortement sur nos hypothèses et nos curiosités idéalistes et religieuses. Notre sentiment du moi conscient nous contraint ici à un anthropomorphisme dont nous savons bien surtout, depuis un siècle, qu'il est totalement illusoire, mais que nous ne pouvons nous interdire, la peur de la mort étant une donnée toute sentimentale que la connaissance de la vérité peut au plus affaiblir. Nous savons qu'elle n'est que la traduction imagée et dénaturée du phénomène naturel de dissociation, incessant et universel. Il n'en est pas moins vrai que ce que nous espérons surtout de la science, c'est de retarder ce phénomène dans sa forme finale, et que la démonstration la plus brutale de la chimie nous est donnée par le travail de fermentation du cadavre.

Je ne veux nullement me donner ici le ridicule de professer sur la chimie et le symbolisme du Transformisme; je ne me suis permis d'y toucher que pour rappeler certaines données utiles à la compréhension de ce qui s'est formé dans la mentalité de M. Besnard devant un pareil sujet, et j'en viens à l'œuvre elle-même. La disposition de l'emplacement l'a conduite à figurer une sorte de triptyque — un panneau central, carré, et deux pans coupés, bien que sur le même plan et sans séparations de maçonnerie ou de boiserie. Voici comment l'artiste a tiré parti de cette surface.

Au centre, l'Idée essentielle est très clairement définie par le spectacle même de la mort. Une grande femme nue est couchée dans l'herbe, encore convulsée par l'agonie, un spasme suprême a

disloqué ses membres, sa conscience humaine vient de s'évanouir par l'arrêt définitif de l'activité cellulaire. Un soleil écrasant, irradiant toute la scène, va créer en cette chair morte la fermentation atomique et y déterminer cette transformation que nous appelons avec terreur et dégoût la pourriture. Source de toute vie, le Feu chauffe cet organisme saisi par le froid après l'arrêt circulatoire, et s'apprête à le dissocier pour en refaire de la vie sous d'autres formes. Déjà, par milliers, les larves ailées, les papillons, voltigent au-dessus de la trépassée; ils y logeront leurs œufs d'où naîtront des vers, tandis que les microbes internes travailleront de leur côté à la destruction, comme de minuscules ouvriers activant la démolition d'un navire condamné dont le bois et le fer serviront à d'autres usages. Nous sommes ici, ne l'oublions pas, à l'amphithéâtre de chimie : il s'agit d'idées et non de sentiments moraux et d'émotions. Pour notre imagination il y a en cette peinture une atroce ironie : ce cadavre féminin gît là dans le soleil d'une belle journée dont il va infecter l'air radieux, et sa chair bientôt peinte des horribles couleurs de la décomposition va faire germer des fleurettes, engraisser le terreau et rendre l'herbe plus richement verte. Mais c'est pure imagination que notre croyance mélancolique. Scientifiquement parlant, ceci représente une vérité d'expérience, et rien de plus, et le macabre perd son sens, de même que pour le chimiste il n'y a ni dégoût ni choses malpropres, mais des dissociations d'acides et de sulfures qu'il étudie impartialement dans le calice d'une rose comme dans un fragment de viande gâtée.

Or, la naissance de la vie au milieu même de ce que nous appelons la mort est précisée ici par un symbole concret. Cette femme était une mère. Son enfant est auprès d'elle, nu et robuste. Et voici qu'inconscient de la mort maternelle, sans effroi pour cette chair qui se glace, il s'y cramponne encore et suce goulûment le sein gonflé de lait. Sous l'effort de ses petites mains et de ses lèvres avides, le lait coule, et son ruisseau blanc jaillit dans l'herbe où rôde le Serpent éternel, celui de la Genèse, l'allégorie de la vie cachée et omniprésente, de la vie tentatrice qui se dérobe constamment à la mort. De tous les éléments liquides qui vont s'échapper dans la décomposition et imbiber la terre pour y reformer d'autres éléments chimiques, celui-là, le lait, est propre à activer la formation des cellules humaines, et par lui l'enfant grandira.

Nous voici amenés à considérer la partie de droite de la compo-

sition, séparée du centre par de luxuriantes frondaisons caressées de lumière. Les humbles plantes ont été fécondées pas les sucs de la Mort. Elles sont devenues ces arbres opulents, car elles tirent leur puissance et leur vitalité de tout ce que les cadavres mêlent à la terre, et de leur propre mort aussi, des couches de feuilles décomposées enrichissant l'humus où la sève, à chaque printemps, prépare l'éclosion des feuilles neuves. C'est dans une radieuse beauté sylvestre qu'apparaît à nos yeux le couple humain. L'enfant est devenu homme, il a procréé, le voici avec sa jeune compagne; il est Adam, soulevant dans ses bras Ève qui veut cueillir le fruit éternel. Au-dessous d'eux, dans un vaste paysage (primitif et préhistorique comme ceux de l'École de pharmacie), se déploie le cours sinueux du Fleuve, du Serpent allégorique, du fleuve roulant l'Eau, source avec le Feu de toute vie; car l'eau et le feu se combattent parce que la loi veut que tout se combatte et que de cette lutte naissent le mouvement et l'énergie du Rythme, mais ils ne s'excluent pas et au contraire produisent et nourrissent tout. C'est l'idylle vivante en pleine nature : l'humanité va descendre, selon la marche éternelle, le cours du fleuve fécondateur.

Mais ce fleuve ne se perd qu'à nos yeux, dans l'angle extrême. Dans la pensée de l'artiste il remonte, passe derrière la composition centrale, — et le voici revenu dans la partie de gauche, qu'une colonne de vapeurs sulfureuses sépare du panneau central. Après l'Éden, l'Enfer : le fleuve est englouti dans les entrailles de la terre, il est brûlant comme le Styx, illuminé par les ardeurs des régions volcaniques, et il charrie dans ses flots enflammés, où l'Eau et le Feu s'unissent, une foule de formes humaines, cadavres, ébauches de corps, matière calcinée, matière dissociée prête à de nouvelles métamorphoses. Et ainsi se continue sans trêve le cycle qu'exprime le titre : « *La Vie renaît de la Mort* ». Ce feu destructeur est le creuset où se régénéreront les formes, le creuset et l'alambic de la Chimiste qu'est la Nature. De son bouillonnement souterrain une chaleur naît, qui collabore à celle du soleil pour faire éclore de nouveau les frondaisons, les eaux vives et fertiles, la chair, la flore, la vie, en attendant que tout lui fasse retour, — et ainsi de suite éternellement.

On le voit donc, les idées essentielles de la science sont ici représentées par des symboles très nets, hors des âges. L'allusion à la genèse par le couple et le serpent, est reliée directement à la donnée scientifique cachée sous cette légende. Il n'est besoin

d'aucun accessoire allégorique, d'aucune figure surnaturelle. Comme dans le plafond de l'Hôtel de Ville, et plus encore, l'artiste traite « littéralement » le sujet abstrait avec des éléments tout réalistes. Il l'aborde de front sans peur, sans complication, et il compose ainsi une sorte de grande image parlante d'une absolue clarté. Seulement, il y a ici un très grand progrès. Le plafond des sciences n'est guère qu'une belle hallucination, décorative avant tout. Ici, tout est exprimé avec précision, et il n'est pas un détail qui ne confirme la pensée essentielle. Tout a sa raison d'être, tout parle au savant qui professe devant cette peinture. Le phénomène de la Mort est le centre de cette expression du cycle vital ; au dualisme de la mère et de l'enfant correspond le dualisme du feu et de l'eau, et les forces résultant de l'antagonisme de ces éléments s'harmonisent. Le champ d'études de la Chimie est tout entier devant nos yeux, nous voyons sur quoi elle s'exerce, en quoi elle se relie aux autres sciences, à la géologie, à la botanique, au magnétisme, à la biologie. Pour la première fois, un artiste a trouvé le moyen de représenter et de suggérer de telles notions avec des procédés esthétiques.

Ces procédés sont des plus audacieux. Il peut paraître inacceptable, choquant et même laid de faire d'un cadavre en putréfaction le centre d'une composition picturale; il peut sembler macabre de montrer un enfant suçant le lait d'une morte, et ce lait s'épanchant sur la terre de pourriture. Cependant, en présence de l'œuvre, toutes ces appréhensions s'évanouissent, et on est saisi par le respect de la vérité, et l'ensemble donne bien l'impression d'un grand poème mythique. C'est que la couleur apporte ici l'élément poétique désiré. Les harmonies fauves de la gauche de la composition se mêlent à la fanfare des tonalités du plein air, au centre, puis à la verdure bleuissante et aux tons froids des eaux de la partie de droite, avec une science des valeurs et une intelligence qui ressortissent à la plus admirable maîtrise. Cette belle symphonie chromatique se mêle, vers le bas, de tons acides, tout exprès pour se relier par la couleur brune des boiseries, aux couleurs vives des flacons de produits chimiques qui brillent sur la table d'expériences. La qualité elle-même du coloris rappelle que la chimie a créé les substances dont le peintre s'est servi. On y retrouve cette force, cette saveur particulières aux sels, aux pyrites, aux sulfures que manieront les opérateurs.

La décoration de M. Besnard à la Sorbonne constitue donc un

fait artistique absolument unique dans notre temps, et la plus complète expression de sa conception du symbolisme scientifique. Il a rompu sans retour avec toutes les conventions antérieures. Il y a créé un style nouveau. Il est, ici comme devant ses autres efforts en ce sens, impossible de ne pas évoquer l'œuvre des frères Rosny dans le roman. L'art du peintre est, comme l'art des romanciers, issu du naturalisme le plus vigoureux et le plus franc, et s'élève par la logique à l'idéologie générale, sans jamais perdre de vue une méthode rationnelle, et en ne considérant la fantaisie et le rêve que comme les résultats d'une contemplation synthétique des faits réels. L'imagination est pour eux non le désaveu ou l'oubli de la réalité, mais sa confirmation amplifiée. La partie de gauche de cette œuvre révèle bien encore les facultés de visionnaire halluciné qui se sont manifestées dans l'étrange plafond des Sciences; mais tout le reste ne résulte que du fait d'une très complète intelligence logicienne, faite pour concevoir et exécuter clairement. Pour la première fois un artiste a pu, dans le domaine pictural, résoudre les antinomies apparentes de l'esprit de l'artiste et de celui du savant. C'est là ce qui fait de cette décoration un acte et une date. C'est ce qui fait aussi, malheureusement, qu'elle a ouvert une route où personne n'a encore osé marcher, sauf une femme, Mlle C.-H. Dufau, en un panneau, le *Rythme*, visible en une autre partie de la Sorbonne : œuvre très attrayante, témoignant d'un esprit fort distingué et averti, mais évidemment inspiré de l'exemple du maître. Les peintres modernes n'ont pas compris la grandeur et l'importance de la leçon, ou se sont sentis trop incapables de la confirmer. En essayant, à la fin de ce livre, de définir les caractères particuliers de l'intellectualité de M. Besnard, je serai amené à la comparer à l'intelligence ordinaire des peintres, de la nature et des limites de laquelle on a tant disputé. Le fait est que la route reste ouverte, et vide quoique viable. Nous en avons connu d'autres exemples : Beethoven a ouvert avec la *Neuvième Symphonie* une voie où, après cent années, personne encore n'a fait un pas; Delacroix a donné de la peinture d'histoire une formule qui n'a semblé applicable que par lui seul. M. Besnard a et garde la gloire d'avoir donné un sens à l'expression « peinture d'idées », dans une acception de modernisme scientifique, comme les Primitifs dans une acception théologique. Un jour viendra, inévitablement, où la mentalité des peintres se renouvellera et où il leur faudra bien s'engager dans cette voie ou proclamer la faillite

de la vieille esthétique, son inaptitude à fournir une expression plastique du fonds intellectuel sur lequel l'humanité vivra. Ce jour-là, l'œuvre décorative de M. Besnard apparaîtra dans toute sa signification. On fera mieux, on ira plus loin, mais on ne pourra pas méconnaître que la géniale hardiesse intuitive de son auteur a trouvé les règles fondamentales, et créé dans une époque de pauvre habileté imitatrice le moyen de replacer la peinture au rang des grands modes d'expression de la mentalité humaine.

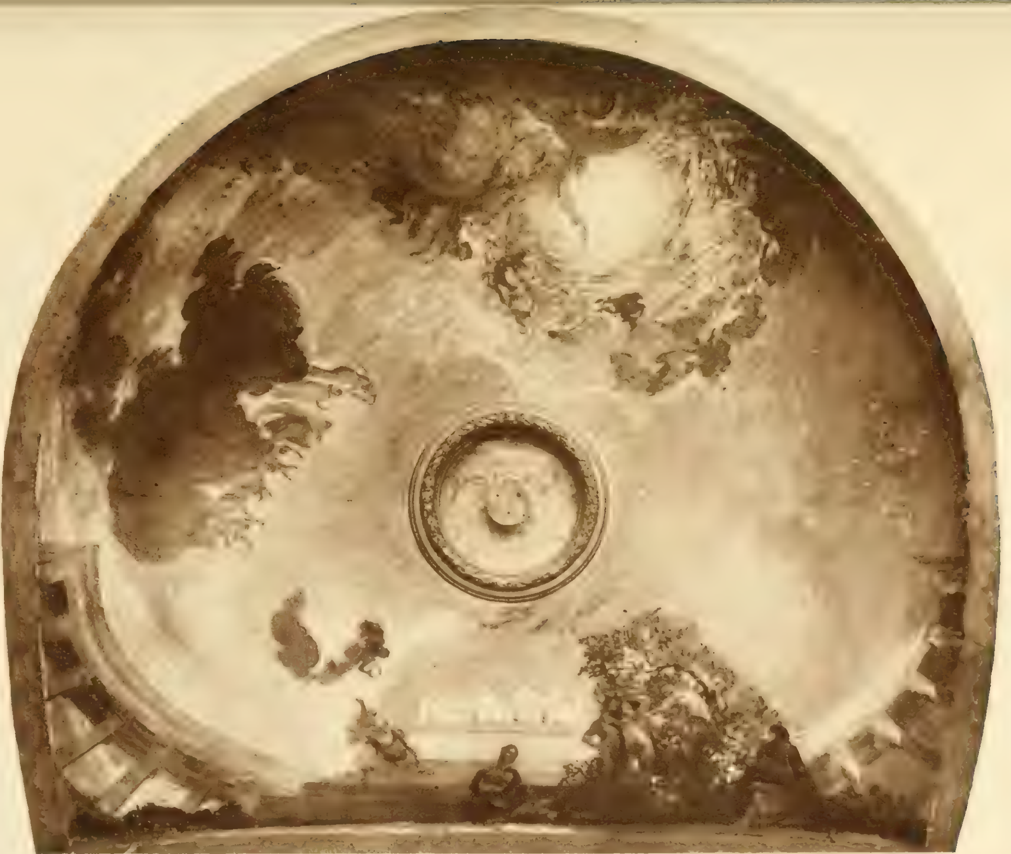
Assurément je ne prétendrai pas qu'il suffise de ces quelques œuvres pour résoudre la question, et surtout pour déclarer que l'art du symbolisme scientifique ait déjà, par elles, égalé l'immense beauté de l'art déterminé par le symbolisme religieux. Ce ne sont ici que des indications — mais c'est l'indication qui est tout. Nous ne pouvons nier que si les dogmes nous apparaissent comme des impostures richement ornées, de pures suppositions présentées comme des révélations, ces impostures ont assez fortement ému les plus nobles facultés intellectuelles de nos ancêtres pour les avoir conduits à créer des œuvres splendides ; à organiser un symbolisme plastique que l'architecture et la peinture ont développé dans des centaines de cathédrales et des milliers de fresques ou de tableaux révélant un extraordinaire déploiement de beauté psychique. De ces impostures est sortie une vérité d'interprétation qui fait encore de ces chefs-d'œuvre, à l'heure où la foi le cède à la science positive, les meilleurs défenseurs de la survie du dogme. Quand l'art païen, insuffisamment étouffé par la haine iconoclaste du monothéisme chrétien et islamique, est reparu si glorieusement et si vivacement dans l'univers que la Renaissance papale elle-même a relevé son piédestal, l'imposture polythéiste ne s'est pas révélée moins belle créatrice d'émotions traduites par des œuvres radieuses, et la statuaire hellénique a prouvé au monde chrétien, assuré de posséder l'authentique révélation divine, à quel point de simplistes personnifications des forces naturelles avaient pu se sublimer par la croyance pieuse des anciens. Polythéisme et monothéisme ont interprété l'imposture religieuse de telle sorte qu'à cette interprétation nous demandons encore à genoux les secrets de l'essentielle vérité. Et cependant nous savons que la Vénus grecque et la Madone quattrocentiste sont des portraits d'Erreurs et les signes d'un fétichisme anthropocentrique dont se rient les lois physiques, chimiques et cosmogoniques de la nature.

Mais alors, si des contes de nourrices, des idoles bonnes pour la

crédulité plébéienne, ont suffi à prétexter tout cela dans le cœur et l'intelligence de l'homme, à présent que nous sommes possesseurs d'une vérité infiniment plus vraie, et que le chimiste et le darwiniste dédaignent autant le prêtre et son catéchisme que celui-ci méprisait l'augure païen et ses fables sur Jupiter, il semble naturel que l'art tire du culte de la vérité, au moins autant de beautés qu'il en tira du culte de l'erreur? Et cependant il se tait et se désintéresse. Lui qui a déifié les Zeus ou les Pallas, célébré mille et mille fois la légende apocryphe du Nazaréen, mis en présence des idées-forces il déclare ne savoir qu'en faire! Voilà la vraie, l'obsédante question, et on ne s'y dérobera pas, et il est impossible de l'éluder.

C'est de l'hésitation devant ce problème que vient le désarroi actuel de la peinture. L'impressionnisme a chassé l'allégorie académique et constitué une sorte de nouveau langage chromatique. On n'en fait rien que des variations sur la copie directe de la nature, sans composition, sans invention. La tentative de M. Besnard est le premier acte de fusion de tous ces éléments, de toutes ces idées. C'est pourquoi je considère la décoration de l'amphithéâtre de chimie exactement comme la Madone de Cimabue portée en triomphe à Florence au XIIe siècle : c'est-à-dire comme le premier témoignage d'une idéologie future, la genèse d'un style inconnu. De Cimabue à Giotto, à Ghirlandajo, à Raphaël, il y a eu progrès; mais sans cet imparfait Cimabue les autres n'eussent rien produit, et nous le vénérons. Pareillement cette décoration sera dépassée, mais celui qui l'a inventée sera considéré comme le Cimabue d'un art jusqu'à lui imprévisible.

Dans sa décoration de la bibliothèque de Boston, Puvis de Chavannes avait, à la fin de sa vie et peut-être à l'exemple de M. Besnard, tenté quelque chose d'analogue. Dans un panneau consacré à l'électricité, il avait trouvé une idée charmante, exprimée avec sa simplicité habituelle. Sur un fond de ciel, au long de deux fils télégraphiques, deux femmes glissaient horizontalement en sens inverse : l'une, vêtue de blanc et tenant un rameau d'olivier, était *la bonne nouvelle*. L'autre, vêtue de deuil et cachant son visage, était *la mauvaise nouvelle*. Indifférente aux joies et aux peines, la vitesse du fluide les emportait toutes deux vers leurs buts. L'artiste donnait là du fait scientifique une interprétation subjective, le traduisant en sentiment au lieu d'en représenter l'extériorité, et ainsi rejoignait-il l'esprit de M. Besnard,



Cl. Moreau frères.

PLAFOND DU THÉATRE FRANÇAIS

(Esquisse)



Cl. Moreau frères.

PLAFOND DU THÉATRE FRANÇAIS
(Détail)

qu'il admirait tout en en différant si nettement au point de vue plastique.

Non seulement il est naturel que l'évolution entraîne la création de nouvelles expressions et leur transformation en beautés, mais encore le devoir de tout artiste est de les rechercher dans son époque. Les incapables ont toujours exprimé le regret du passé et la détestation des laideurs du temps où ils vivent. Les forts et les sincères ont découvert le beau à toutes les époques de la vie. Il est indéniable que l'expression des *mythes scientifiques* est fort malaisée, après des siècles d'habitude obéissante à la mythologie anthropomorphique. Mais l'art mural est condamné à mourir, s'il ne la trouve pas. La science toute récente a modifié la métaphysique dogmatique en détruisant par ses découvertes successives l'ancienne conception de la matière. Elle a proposé une nouvelle conception de la responsabilité et de la morale sociale. Il est logique d'espérer que cette morale, cette philosophie, seront traduites emblématiquement tout comme les dogmes hellènes, orientaux, chrétiens. D'autre part, les magiques spectacles de l'électricité, les prestiges de la chimie et de la spectroscopie, les puissances de la mécanique, constituent la possibilité d'une série de décors aussi beaux que tous ceux des temps anciens. Les arts décoratifs ont déjà compris tout le parti qu'ils pourraient tirer de l'étude des formes sous-marines, des caprices de la cristallisation, des analyses cellulaires. Toute une stylisation nouvelle de la faune et de la flore s'inaugure grâce à la science. Il n'est pas jusqu'aux principes de la minéralogie, de la phylogénie, qui n'entraînent une modification de ce qu'on pourrait appeler la philosophie du dessin, par la constatation toujours plus nombreuse d'analogies entre les diverses formes organiques. Autant d'idées et de figures destinées à augmenter le peuple de la mythologie scientifique, succédant au peuple des dryades, des sylvains et des lares que la mythique païenne groupa autour de ses dieux essentiels, au peuple des saints groupés par la mythique chrétienne autour de sa trinité.

Le symbolisme scientifique attend aussi bien son Milton que son Tiepolo, et il les aura. Jamais l'art, pendant quarante siècles, ne s'est déclaré incapable d'exprimer les idées générales quelles qu'elles fussent. Les idées qui veulent être énoncées se font parfois précéder de leur moyen d'énonciation. La fonction crée l'organe. Il est évident, en voyant l'impressionnisme, qu'on se trouve en

présence d'un moyen qui n'a pas été inventé simplement pour diaprer de reflets subtils le maillot d'un canotier, une prairie ou le dos d'une baigneuse, car la disproportion immense entre le langage créé et la chose à dire serait absurde. Le naturalisme n'a été que l'accident de l'impressionnisme, le premier thème venu pour expérimenter les données d'un langage merveilleux, en vue d'une fonction qui commence seulement de nous apparaître : la création esthétique de mythes nouveaux, l'art mural de l'avenir.

M. Besnard n'est en aucune façon un impressionniste. Il a son langage à lui, inventé parallèlement. Il a son but et sa mentalité bien personnels. Il a repris la question là où l'impressionnisme, utile destructeur, inventeur de moyens, mais aucunement constructeur, l'avait laissée. Et il est allé si loin qu'il reste seul dans une zone intellectuelle et plastique dont les réflexions précédentes auront fait pressentir l'étendue.

III

LES AUTRES DÉCORATIONS DE L'ARTISTE

La salle des mariages à la mairie du Ier arrondissement de Paris. — *L'Ile Heureuse* au Musée des arts décoratifs. — Les peintures du Petit-Palais. — Le panneau décoratif du Palais de la Paix, à la Haye. — Le plafond de la Comédie-Française.

LA MAIRIE DU Ier ARRONDISSEMENT DE PARIS

J'étudierai en ce chapitre un groupe d'œuvres exécutées à diverses époques et où la volonté de synthèse, toujours sensible, est pourtant moindre que dans celles examinées précédemment. Elles sont toujours d'un homme familier des idées générales : elles sont davantage d'un peintre heureux de peindre et de déployer sur de vastes surfaces sa fantaisie et son invention décoratives.

La série de peintures qui orne la salle des mariages de la mairie du Ier arrondissement, en face de l'entrée du Louvre, à côté de Saint-Germain-l'Auxerrois, est très peu visitée, aussi peu et peut-être moins encore que le vestibule de l'École de pharmacie. Au premier étage de ce bâtiment municipal dont la banalité est plus vivement accusée par la charmante et vétuste façade de l'église voisine, le curieux, plutôt rare, qui s'y est hasardé, pénètre dans une pièce haute et assez vaste, décorée avec le plus mauvais goût. Un plafond aux caissons prétentieusement surchargés d'ornements, une cheminée aux cariatides détestables soutenant une République du plus pur style officiel, une énorme rosace imitant avec contorsion un vitrail de nef, sans qu'on sache au juste pourquoi, une estrade et des banquettes destinées au maire et aux gens de la noce, tel est l'assemblage hétéroclite des parures de ce lieu, d'ailleurs fort mal éclairé. Les peintures de l'artiste y occupent

trois demi-lunes voisines du plafond, et on ne peut les y voir dans une bonne lumière. La profusion du stucage de pâtisserie qui les environne est de nature à leur nuire le plus possible. Mais enfin elles résistent, et il faut bien les accepter dans cette présentation.

Leur thème, c'est le *Matin, Midi,* et *le Soir de la Vie.* Le *Matin* est une composition très claire et très simple : dans une lumière vaporeuse, aux pâles tonalités de fresque, un adolescent et une adolescente, nus, sont ingénument assis l'un près de l'autre, et des tourterelles volètent autour d'eux parmi des herbes folles et de légères fleurs. Les corps sont modelés dans la lumière blonde, très discrètement, avec une fine recherche de clair sur clair qui fait penser à certains Boucher. Les tourterelles cendrées et bleuâtres posent çà et là d'ingénieuses taches de couleur. L'ensemble est joli, tendre, doux et un peu timide : on a peine à croire qu'une telle œuvre soit à peu près contemporaine de la radieuse et ardente *Femme nue se chauffant*, et pourtant M. Besnard, au même Salon que celle-ci, exposait *le Soir de la Vie.* Ce sont bien les mêmes façons de modeler et de refléter, mais ici le désir de s'associer aux demi-teintes grises de la muraille indirectement éclairée a certainement dissuadé l'artiste des audaces chromatiques de la célèbre toile réalisée à la même époque.

Midi présente une composition plus énergique, montrant une réelle puissance. Dans la chaleur du plein été, des moissonneurs sont groupés auprès d'un chariot où s'amoncellent les blés fauchés. Une femme toute diaprée de lueurs découvre ses beaux seins pour allaiter son enfant; des hommes vigoureux se dressent auprès des chevaux dételés. Le tableau est plein de naturel et de force, et tout sculptural par la solidité des valeurs et la volonté du groupement. Il y a un ressouvenir de Rubens dans le style des chevaux et dans l'opulente blondeur de la femme aux chairs laiteuses de rousse. La coloration générale est claire et douce, sans accents de violence, sans truculence réaliste. Quand il touche à l'art mural, l'artiste décidément joue des demi-teintes et des nuances, évite les éclats et s'avère préoccupé avant tout de l'ordonnance des volumes, de l'arabesque des silhouettes, des soucis classiques. La couleur, qui est capitale dans ses tableaux de chevalet, n'est plus dans ses décorations non symboliques qu'un ornement secondaire, et quoiqu'elle soit distribuée avec un goût très sûr (ici notamment les jaunes des blés chantent finement auprès d'un pantalon bleu d'ouvrier et du

corsage vermillonné d'une femme), on sent que le peintre se contenterait aisément du camaïeu et de la grisaille.

Cela se sent plus nettement encore dans *le Soir de la vie*, qui est à peu près incolore et apparaît comme une sculpture. C'est une œuvre admirable, fort supérieure aux deux précédentes, et où se trahit vraiment le grand artiste. L'impression qu'elle produisit au Salon fut profonde, d'autant plus qu'elle contrastait absolument avec l'ardente et sensuelle *Femme nue se chauffant* et prouvait chez leur auteur un tempérament d'une exceptionnelle souplesse. Au perron de leur maison de pierre blanche, sous l'arceau du seuil, un vieillard et sa compagne sont assis. On devine à l'intérieur faiblement éclairé, que les enfants les attendent pour le repas du soir, et les appellent : mais ils ne les entendent pas, ils s'attardent, ils rêvent, devant les dernières lueurs du jour. Ils contemplent un paysage triste : quelques peupliers défeuillés se dressent sur la plaine, au fond de laquelle se profile une tour carrée, souvenir de ces tours de la campagne romaine qu'on revoit dans les Corot d'Italie et dont l'artiste avait gardé la mémoire. Le sol est indistinct, le ciel est couleur de perle, tout est silence. La vieille femme a laissé tomber sa tête sur l'épaule de son compagnon d'existence; lui, appuyant sur son bâton ses mains, lève son visage dans la nullité de l'imminente nuit, et ils ne parlent pas, et ils deviennent peu à peu un bloc d'ombres dans le crépuscule d'automne. C'est très simple, et c'est très beau, d'une émotion contenue et d'autant plus pénétrante. C'est un poème aussi sobre que ceux de Puvis de Chavannes, une page devant laquelle on s'attarde à songer longuement. L'art moderne en compte peu d'aussi simplement émues, d'aussi humaines.

Elle permet de constater combien l'esprit de M. Besnard était, dès cette époque, ductile, intelligent, et supérieur à son métier, c'est-à-dire le dominant constamment. La *Femme nue* exposée la même année montre que le peintre, en tant que peintre, était ardemment préoccupé par les recherches techniques. C'est une étude de reflets et de tonalités complémentaires qui restera définitive à l'égal des plus parfaits morceaux des impressionnistes, tout en n'ayant aucune parenté avec eux. Ceux-ci ne peignent pas les choses, mais les jeux de la lumière sur les choses, et sont trop souvent amenés à adultérer les volumes et les silhouettes. Leur procédé, taches de tons purs, juxtapositions de tonalité papillotantes, s'applique indifféremment à un nu ou à un paysage, l'ana-

lyse de la lumière étant tout leur but et l'objet plongé dans cette lumière les intéressant fort peu. C'est par de tout autres moyens que M. Besnard a atteint à l'intensité extrême de la couleur lumineuse, ne sacrifiant rien de la vérité anatomique et modelant ses plans et ses volumes avec une facture toute classique. Ce tableau est pourtant une des toiles qui ont le mieux fait comprendre les tentatives modernes pour renouveler le rôle de la couleur, et on l'a assimilé aux œuvres impressionnistes parce qu'on appelait *impressionniste* dans le public toute œuvre de couleur chatoyante et hardie. M. Besnard était donc à ce moment là, aussi intéressé que possible par ces questions. Mais *Le Soir de la Vie* prouve qu'il n'oubliait, à cause d'elle, aucune des données artistiques que les impressionnistes, ouvriers et spécialistes admirables mais sans culture intellectuelle, indifférents aux sujets de style, se contentant d'un naturalisme superficiel, avaient délaissées. M. Besnard attestait, par la révélation simultanée de ces deux œuvres, qu'il savait que le chromatisme n'est qu'un moyen, et que l'expression, le sentiment, l'idée, sont l'essentiel, ce pour quoi l'on peint. En admettant qu'un impressionniste se fût vu confier cette décoration, en admettant qu'il eût pu la *penser* avec cette délicatesse et cette poésie intimiste, nul doute qu'il eût trouvé l'occasion excellente pour y afficher ses procédés et la barioler de complémentaires. L'artiste s'est ici dédoublé, et le peintre de la *Femme nue* s'est oublié pour redevenir, devant la muraille, un tout autre homme, peignant par tons entiers, sans couleur superflue, cherchant la masse sculpturale et disant tout avec presque rien. Pour lui, qu'on a cru éperdu de couleur, jamais le coloris n'a été un morceau de bravoure. Il s'en est servi plus violemment que quiconque quand il l'a jugé utile. Il y a renoncé aussi aisément lorsqu'il n'en fallait pas. Cela lui a paru ressortir au bon sens, cela nous paraît, comme à lui, tout simple. Il y fallait pourtant une largeur d'esprit devenue rare en cette époque où chacun adopte une facture et exprime tout par elle, indifféremment : où chacun s'empresse ainsi d'avoir *sa manière* et tremble de sembler, en y renonçant, perdre son originalité. La véritable *manière*, les maîtres anciens nous le montrent, n'est pas dans la technique mais dans le style, la composition et l'expression, lesquelles n'existent à peu près plus aujourd'hui. On est tellement entiché de misérables disputes sur la façon de poser la touche qu'on y voit tout le talent. Et lorsqu'un homme se refuse à faire toujours la même chose, on allègue qu'il n'a pas d'unité

de technique et change de façon avec des facilités de virtuose. A la répétition se mesure la conviction! Décrié, ce nom de virtuose est devenu un outrage, une accusation d'insincérité. C'est pourquoi je le réhabilite à dessein en lui restituant son vrai sens. M. Besnard est pour moi le virtuose au sens profond de l'étymologie, l'homme qui a la vertu, c'est-à-dire la force infuse, l'homme qui peut. M. Besnard est un grand virtuose, parce qu'il est un homme intellectuel placé au-dessus du clavier des moyens picturaux, au-dessus du blanc et noir, des sept couleurs, de tous leurs octaves de variations chromatiques, du pastel, de l'aquarelle, du crayon, du burin ou de l'huile, et que dans tout cela il choisit ce qui conviendra le plus docilement à exprimer sa pensée d'homme. Ces moyens, il les aime, il s'en sert avec le respect et l'amour des beautés qu'ils peuvent recéler, mais il les domine; il n'est pas, à vie, l'esclave de la tache ou de la touche lisse, de l'orangé ou du gris, comme tant de techniciens. Il reste un homme libre. C'est pourquoi il a affronté l'immanquable objection : « Puisqu'il fait de tout, c'est un virtuose sans sincérité, un protée. » Ce reproche est un honneur, il a toujours été adressé aux puissants et aux forts, à tous ceux qui ont dominé les techniques et les ont soumises à leur imagination. C'est elle qu'on retrouve dans leurs œuvres les plus diverses, elle qui fait l'unité et la beauté de leurs créations. Shakespeare passe d'un sage discours de vieux roi à une facétie d'ivrogne, d'une scène bouffe à une agonie de reine, et partout il se reconnaît. On trouve bien six ou sept manières dans Rembrandt, et cependant Rembrandt est tout entier dans chacune d'elles. On peut en dire autant du Raphaël de la *Vierge à la chaise*, des *Stances* et du portrait de Jules II, qui sont de trois Raphaëls; autant des dissemblances qui séparent, chez Michel-Ange, la *Nuit* des *Esclaves*, et ceux-ci de la *Pieta* du palais Rondanini; autant de l'œuvre de Beethoven, ou de celle de Gœthe, ou de celle de Balzac. Le fétichisme des moyens, la manie d'y chercher le propre d'un artiste, sont toujours un signe de décadence, et malheureusement nous les constatons dans notre temps, où l'on n'admet pas qu'un homme puisse sortir de lui-même et où on ne pourrait même pas comprendre qu'il considérât comme un devoir de recréer une technique pour chaque sujet et d'échapper constamment, avec esprit et avec colère, à la classification qui le guette d'année en année et, à chaque Salon, ou à chaque livre, attend de lui le même tableau et la même écriture.

Personne plus que M. Besnard n'a échappé avec plus de souplesse,

d'instinctive indépendance, à cette odieuse obligation de faire toujours la même chose. Il s'est refusé à assigner à sa peinture d'autres limites que celles de sa faculté imaginative, de son pouvoir de s'intéresser à tous les aspects de la vie. Cette décoration de mairie l'attestait déjà, et c'est en quoi elle est significative, bien que ne comptant pas au premier plan de sa vie artistique. Elle donne cette sensation spéciale — trop rare hélas! — de la peinture *intelligente* : et c'est cette sensation dont l'analyse nous servira, à la fin de ce livre, à mieux comprendre l'intime personnalité de l'artiste.

« L'ILE HEUREUSE »

Cette composition, commandée par l'État pour le Musée des Arts Décoratifs, au pavillon de Marsan, à Paris, est uniquement ornementale. Elle n'enferme aucun symbolisme. Elle tend simplement à réaliser une fête des yeux. Elle est un pur morceau de peinture décorative, un effet de *la joie de peindre*, et il faut la considérer plutôt comme un tableau.

L'artiste s'y est inspiré du lac d'Annecy. Au premier plan un coin de l'Ile imaginaire s'avance dans l'eau comme la proue d'un navire ayant pour mât un arbre gigantesque élevant en plein azur son panache de feuillages que la brise fait ondoyer. Sur l'herbe, c'est un joyeux Décaméron qui s'évoque. Des amants sont étendus et devisent côte à côte auprès de fruits et d'aiguières. Des jeunes femmes rient et dansent au pied d'une statue dont des faunes enguirlandent le socle. D'autres faunes soufflent dans leurs pipeaux et frappent des tambourins. C'est la vision d'une joie mythologique. Au bord de la rive, une grande femme tend les bras. Elle appelle des compagnes et des amies qui voguent vers la terre bénie, en une flottille de barques conduites par des rameurs nus manœuvrant leurs pagaies comme des gondoliers. C'est tout le sujet. L'intérêt de l'œuvre est donc uniquement pictural. Il faut le chercher dans le dessin charmant des créatures jeunes et souples, ennuagées de blanc, dans la fraîcheur des gazons et des branchages, dans le balancement harmonieux des valeurs et des lignes; il faut le chercher surtout dans l'admirable et spacieux paysage. L'eau moirée, où s'avancent des promontoires, où se reflète un blanc palais, est délicieusement azurée et translucide. Le rivage de l'arrière-plan est une magnifique étude de forêts bleuies descendant jusqu'à l'eau avec des chatoiements de velours sombre, et elles



Cl. Moreau frères.

L'ILE HEUREUSE
(Musée des Arts décoratifs)



Cl. Moreau frères.

BAIGNEUSES A LA BARQUE



Cl. Moreau frères.

GHIZANE AUX BEAUX BRAS



Cl. Moreau frères.

FEMMES D'ALGER

sont dominées par les montagnes de la Savoie et par un vaste ciel crépusculaire qui verse sur toute l'œuvre ses lueurs féeriques. Il n'existe pas de transposition plus véridique et plus somptueuse des effets de lumière des montagnes, et ce grand paysage est un chef-d'œuvre prouvant à quel point l'artiste, familier de ces sites, a su en comprendre le style et la magie. Il y a résumé des années d'observation de la montagne, de ses étranges prestiges atmosphériques qui l'intéressèrent et le séduisirent toujours en raison même de leur fugacité. Et ce serait encore une occasion de montrer avec quelles profondes différences techniques l'impressionnisme et M. Besnard ont abordé le problème de la lumière diffuse. Ici nulle division des tonalités par taches juxtaposées devant créer le ton de l'effet sur la rétine du spectateur. Toute tonalité est pure, et posée une fois pour toutes, sans mélange. Les dégradations de couleur selon les plans et le passage des crêtes de monts au ciel sont exprimées de façon toute classique par des teintes plates, de grands lavis légers et transparents, et il en résulte une sensation réellement aérienne. Mais ces observations pourront se reporter au chapitre où nous parlerons de la technique du paysagiste.

LA DÉCORATION DU PETIT-PALAIS

Elle insiste, après l'*Ile heureuse*, sur la sorte de parallélisme que M. Besnard a établie entre ses décorations à symboles scientifiques, de données entièrement neuves, et ses décorations à symboles mythologiques, de données plus conformes à la tradition. L'École de pharmacie, l'Hôtel de Ville, la Sorbonne forment le premier groupe ; la mairie du Louvre est d'ordre spécial ; le panneau de l'*Ile heureuse*, les peintures du Petit-Palais et le plafond de la Comédie-Française constituent le second groupe. M. Besnard en effet ne répugne nullement à se servir des éléments de la mythologie. S'il les a rejetés, c'est qu'ils lui semblaient inefficaces à exprimer des idées contemporaines, dans certains domaines de la pensée. Il les emploie lorsqu'ils lui semblent convenir, avec la liberté d'esprit qui le pousse d'autre part à varier ses procédés techniques selon les sujets. Il y a donc des faunes dans l'*Ile heureuse*, et au Petit-Palais nous trouverons, outre un satyre, des dieux et des déesses de l'Olympe, ni plus ni moins que chez les plus sages doctrinaires de l'École. Seulement, il les interprète à sa manière, comme Rodin traitant les Danaés, les Psychés, les Éros et

les Apollon chers à l'académisme. Et il s'en sert avec l'ample fantaisie des grands décorateurs du XVIIIe siècle. Devant les peintures de la coupole du Petit-Palais, on songe inévitablement au plafond du salon d'Hercule, à Versailles, par François Lemoyne. Seulement, la pensée décorative s'est ici *intériorisée* par l'effet d'un symbolisme tout renouvelé. La décoration du Petit-Palais se compose de quatre voussures ornant la coupole de l'édifice, chacune de forme trapézoïdale concave. Ce sont la *Matière*, la *Pensée*, la *Mystique* et la *Plastique*. La *Matière* est de la conception la plus audacieuse. Au faîte d'une montagne, une femme nue à demi enfouie dans la terre et l'herbe gît, pâmée et mourante, et dans une sorte d'hallucination, avant d'être engloutie et de redevenir totalement indistincte de l'humus, elle voit en quelque façon son assomption. Un énorme nuage d'orage frôle de ses volutes la crête du mont et s'élève en tourbillons fumeux et fauves dans le ciel bouleversé. Sur ce nuage est porté un satyre, symbole de l'âme elle-même de la Matière; il tient dans ses bras vigoureux la même femme, vivante et voluptueuse; il semble que de tout son poids et de toute son étreinte il la retienne vers le sol, et pourtant l'un et l'autre sont suspendus par la gravitation. Ils s'élèvent et retombent tout ensemble, ils ne peuvent se détacher de la terre et de la matière, ils sont pourtant attirés vers le haut. Et voici que de leur groupe en suspens se sépare et s'élève une autre femme — la même pourtant toujours, et celle-là, lourde encore mais cependant libérée, s'élance vers le zénith à la poursuite d'amours heureux et légers qui déjà y planent. L'artiste n'a donc pas hésité à se servir d'éléments traditionnels, satyre et amours, mais avec quelle liberté d'acception! Il a repris le procédé conventionnel cher aux Primitifs, qui n'hésitaient pas à figurer dans le même tableau le même personnage dans plusieurs âges et actes de sa vie. C'est ici le symbolisme du détachement progressif de la matière après la mort, de la lente migration, exprimé avec clarté et profondeur. C'est la représentation d'un songe philosophique, et ce panneau, pour cela, eut dû presque être étudié dans notre chapitre sur le symbolisme scientifique de l'artiste — car il touche aussi au transformisme. La sensualité et la matérialité du groupe du satyre et de la femme, toute voisine des Rubens plantureux, donnent bien la sensation de la lourde matière magnétiquement retenue au sol par les lois de la pesanteur, et d'où l'esprit s'évade avec peine. La conception est une des plus typiques de l'intelligence de

M. Besnard. Elle est à lui. Elle est aussi inconcevable à un impressionniste qu'à un peintre de l'école classique. Ingres en eût été abasourdi, et par contre je pense que Delacroix l'eût appréciée, lui qui était aussi un grand intellectuel et qui cherchait, sous les mythes et l'histoire, l'expression d'un ordre d'idées assez analogue à celui-ci. Symboliser de cette façon les trois états de la migration — l'enfouissement, le suspens, l'envol du corps astral —, et apporter de telles pensées dans la décoration d'un monument moderne, c'est là une hardiesse et une modalité de l'esprit qu'on ne trouve chez aucun artiste de l'école française. De semblables volontés ont été manifestées par les préraphaélites anglais ou les néo-primitifs de l'Europe centrale, Bœcklin, Klinger ou Klimt, mais avec de tout autres procédés d'archaïsme et une fâcheuse tendance au rébus philosophico-pictural.

La *Mystique* est la plus conventionnelle de ces compositions. L'artiste n'y a point apporté une idée nouvelle. Il n'y faut voir qu'un morceau de bravoure tout décoratif. Un saint Georges fait cabrer son cheval au-dessus d'un monstre terrassé. Il se détache sur la silhouette de Notre-Dame de Paris, et au-dessus de celle-ci des figures d'ardente oraison s'extasient vers le ciel où brille, dans une gloire, le Triangle mystique. Il n'y a là rien que nous ne sachions : mais l'exécution est fougueuse, l'arabesque ornementale d'un jet superbe, la coloration heureuse, dans cette allégorie sans prétentions à la profondeur.

Par contre la *Pensée* est des plus curieuses compositions de l'artiste. En plein ciel cette fois, très au-dessus de la terre, l'homme et la femme errent, enlacés. C'est le jeune couple que nous avons vu descendre vers le Fleuve de la Vie dans la décoration de la Sorbonne, c'est encore l'Adam et l'Ève que nous reverrons au plafond de la Comédie-Française — car pour M. Besnard toutes ses peintures murales sont les épisodes d'un même cycle, celui de l'idée transformatrice. Ici c'est la sombre conseillère, la Mort, qui les guide et leur dit le secret de la Nature. Et derrière eux, au milieu de l'éther et des nuées, dans un firmament d'une effrayante grandeur, une figure mystérieuse et colossale est assise sur un Astre sombre qui flotte, et elle rêve, et c'est la Pensée immatérielle et souveraine...

La *Plastique* est une composition beaucoup plus conforme aux données habituelles de la décoration d'édifices et beaucoup moins abstraite que les précédentes. Cependant l'Idée s'y présente encore

sous un aspect très particulier. Qu'est-ce que la Plastique pour l'artiste? L'amour et la recherche de la beauté; et cette recherche, cet amour, sont symbolisés par le « choix ». Le plus célèbre exemple de choix de la Beauté est donné par la mythologie : c'est le Jugement de Pâris, et M. Besnard s'en est délibérément emparé. Seulement, il y a introduit un élément nouveau. Le berger Pâris est ici remplacé par un poète. La composition, comme les autres, se passe dans le ciel. Sur la crête suprême d'une roche, la Beauté se tient debout, et auprès d'elle s'abat Pégase, que le Poète maintient d'un bras autour de l'encolure tandis que, sautant à terre, il tend la main à l'Élue. Dans des nuées où plane la chouette fatidique de Pallas, celle-ci, et Junon en manteau ocellé d'yeux de paon, s'éloignent vers le zénith olympien où Zeus tend sa coupe à Hébé. L'œuvre est d'une riche et heureuse couleur, et les ailes du Pégase, les nuages, les draperies, y créent une belle agitation. Les nus du Poète et de la Beauté sont de magnifiques morceaux d'anatomie montrant comment la science toute classique de l'artiste, le rendant capable de dessins où le plus exigeant technicien d'École ne trouverait rien à redire, se libère cependant de toute poncivité conventionnelle, par l'emploi original et hardi des éclairages. Le *savoir* qui se prouve dans une académie comme celle du Poète a malheureusement toujours manqué à un Manet, malgré son ardente volonté de l'acquérir, à un Renoir plus encore : et personne dans la jeune génération ne semble même l'ambitionner. Cette figure se rapproche par sa beauté puissante, par ses souvenirs nettement michel-angesques, du torse du Tentateur que nous allons trouver dans le plafond de la Comédie-Française. La décoration semi-symbolique et semi-mythologique du Petit-Palais, unissant le transformisme aux données classiques, nous conduit tout logiquement à cette grande page, la dernière en date, qui résume toutes les tendances du peintre mural en une magnifique féerie chromatique.

LE PLAFOND DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Le public et les artistes s'unirent dans une approbation unanime, lorsqu'ils apprirent que l'État avait confié à M. Besnard l'exécution du nouveau plafond destiné à remplacer, à la Comédie-Française, la peinture de Mazerolle consumée par l'incendie. Au public, le choix parut excellent parce que l'art à la fois sagace et hardi de

M. Besnard l'avait conquis depuis longtemps et il se réjouit qu'aux décorations de la mairie du Louvre, de l'École de pharmacie, de l'Hôtel de Ville, de la Sorbonne, du Petit-Palais, dût bientôt s'ajouter, pour l'embellissement de Paris, une vaste et durable page murale. Les critiques et les artistes mêlèrent à leur satisfaction une curiosité très vive, née de préoccupations que le public ne saurait avoir. On était, en principe, assuré d'une belle œuvre : mais comment le peintre la concevrait-il, et que pouvait-on conjecturer d'après ses compositions précédentes?

A la vérité, celles-ci avaient été inspirées par des données particulières. Les petites scènes préhistoriques et les aspects scientifiques (allusions à la médecine, à la chimie, à la géologie) de l'École de pharmacie, la grande décoration symbolisant l'évolutionnisme à la Sorbonne, le flamboyant poème astronomique du plafond des Sciences à l'Hôtel de Ville, et même les allégories de *la Matière* et de *la Pensée* au Petit-Palais, tout cela procédait de cette audacieuse invention introduisant dans l'art mural des éléments empruntés directement aux sciences, faisant place à des dieux nouveaux dans le firmament idéologique et symbolique de la peinture. L'artiste avait prouvé l'initiative puissamment simplificatrice d'un esprit curieux des idées générales, osant, en somme, dans son domaine, la fusion des concepts scientifiques et des formes picturales. C'était une route frayée, le pas décisif vers une réorganisation de l'allégorie excluant les figures mythologiques, désormais impuissantes et poncives, ne pouvant plus prêter utilement leurs charmes fatigués et leurs significations désuètes à l'incarnation des déités nouvellement révélées.

Mais ici la situation du peintre était tout autre, et ce passé ne lui servait de rien : car il était appelé à une décoration toute classique, toute littéraire, en un conservatoire officiel des lettres, en une maison s'honorant d'être jalousement traditionnelle, admettant certes le drame et la comédie modernes, mais réservant à la tragédie et au génie comique de l'antiquité et du XVIIe siècle un absolu droit d'aînesse. La mythologie devait, semblait-il, y reprendre tous ses droits. Il était donc presque piquant de penser que le fougueux servant de la philosophie évolutionniste, après avoir transposé le darwinisme ou jeté en plein éther ses fantaisies cosmologiques, devrait faire en quelque sorte amende honorable au panthéon des dieux de l'École. Et si l'on était assuré qu'il ne tomberait pas dans l'académisme pur et simple, ayant donné trop

de garanties sur ce point, la question était de savoir par quelle paradoxale inflexion de son ingénieux esprit il parviendrait à n'y point tomber, et à renouer cette œuvre à la série de ses créations antérieures.

Il s'en est tenu d'abord au principe essentiel qu'un plafond peint, c'est un ciel ouvert, et largement ouvert, aérant une salle et ne lui imposant point un couvercle. C'est le principe de Tiepolo comme de Véronèse, et assurément le bon. Il faut qu'au sein d'une atmosphère chaude, si le visage du spectateur se lève, il cherche et trouve instinctivement l'air libre, et non point un peuple suspendu, le menaçant d'autant plus de sa chute qu'il sera plus soigneusement muni, par le trompe-l'œil, des apparences de la pesanteur sculpturale. Sauf une colonnade et un groupe surgissant à la jonction de la scène et du plafond avec réalité, toute la surface de l'œuvre est donc aérienne, et les êtres qui y apparaissent sont eux-mêmes aériens, c'est-à-dire irréels, sans densité — des idées figurées dans une acception toute décorative. Ce ne sont pas des créatures, ce sont des jeux de lumière et d'ombre figés et devenus créatures allégoriques, ayant des formes humaines, mais impondérables.

Ces créatures ne flottent pas arbitrairement dans un ciel calme, et n'ont aucun besoin, pour être vraisemblables, de ces ailes fastidieuses et obligatoires dont sont pourvues toutes les figures des décorations habituelles. Ce sont des êtres fluidiques qui peuplent l'air et qui rappellent la délicieuse phrase de Mallarmé sur la Cornaba : « Elle me ravit, qui danse comme dévêtue : c'est-à-dire que, sans le vain secours des gazes envolées, elle paraît, appelée dans l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne. » Ce « fait italien », nous le trouvons dans Tiepolo, et ici aussi les êtres paraissent « appelés dans l'air ». Ils y sont soutenus et entraînés par le vaste mouvement de l'atmosphère elle-même, par le tourbillon d'un grand souffle dont le tournoiement se déploie autour de l'emplacement central du lustre et porte sur ses ondes, comme des flocons ou des pétales, la ronde concentrique des figures plafonnantes, mêlées aux nuages et elles-mêmes nuées.

Ce tourbillon sur qui toute la féerie de la composition est portée, comme le sont les astres dans la gravitation éternelle, naît avec le soleil lui-même : sur de colossaux assemblages de vapeurs empourprées ou sombres, comme un prince indien sur le dos des

éléphants caparaçonnés, le jeune Apollon surgit, nu et debout, silhouetté sur le disque aveuglant de la toute clarté, sur le Feu pur d'où son char s'est élancé depuis l'infini des temps et des espaces, et, modelé lui-même de rayons et de feux, il brandit dans le brasier de l'aurore, à bout de bras, sa lyre, comme un foudre. C'est un Apollon qui n'a rien de classique : éperdu comme Phaéton, il délire dans le vertige rythmique de la course solaire, son cri exaspère son quadrige dont les chevaux escaladent frénétiquement les nuages et il représente bien moins le dieu grec que l'élan lui-même, hors des races et des âges, de l'inspiration lyrique humaine, l'éclair du Rêve dans l'homme. A son geste, à sa clameur, tout fuit dans la naissance de la lumière trouant et dispersant les fumeuses pénombres, mêlant graduellement aux violets encore nocturnes les garances, les cobalts, les jaunes sulfureux dont les combinaisons ardentes créeront plus loin le plein jour et s'iront finalement dissoudre en un radieux azur. Ainsi apparaît à nos yeux levés l'allégorie essentielle, la Source de tout art, de tout songe, de toute vie, la Lumière créatrice : et autour d'elle, roses fragments de vapeurs, se jouent les vingt-quatre Heures du jour, figurées avec la fantaisie la plus libre d'un poète. Il en est une qui attire dans ses bras et retient sur son sein les toutes premières-nées, les Heures enfantines encore, balbutiantes à l'éveil peureux de l'aube; d'autres, adolescentes déjà, s'étirent et songent à fuir, quatre d'entre elles, nues, dansent isolément dans un coin de la prairie céleste, et les autres, les Heures adultes, les Heures ardentes du plein jour, volent en guirlande, mêlant leurs souples draperies; et celles du crépuscule, cachant leurs têtes tristes sous leurs bras nus, languissent vers l'éternel retour du sommeil et retournent, semi-dissoutes, vers l'ombre qui les engendra. Rien d'antique ni de moderne en tout cela : c'est le Ciel, le Ciel d'un univers préséant au paganisme ou au christianisme, le ciel empli de l'immense poésie cosmique tel que celui où jadis le peintre, à l'Hôtel de Ville, faisait bondir la flamboyante théorie des Sciences astronomiques, et il contient dans sa lumière et ses ténèbres tous les drames et toutes les comédies, toutes les morts et toutes les naissances, tous les jeux de l'imagination.

En avant du char, sur une volute isolée, nef triomphale, sont dressées les Muses : le tourbillon les incline vers la terre, elles brandissent joyeusement des couronnes, et vers la terre notre pensée descend avec elles. Deux, plus légères et plus ardentes, se

détachent et tombent, dans l'envol planant de leurs tuniques dilatées par le Souffle, et elles viennent s'abattre tout en demeurant divinement exemptes de densité, un peu comme le *Saint Marc* du Tintoret : c'est pour offrir des couronnes qu'elles quittent leur firmament, elles viennent les poser sur les degrés d'un escalier en haut duquel, dans la pâleur des cathèdres de marbre, marbres eux-mêmes, « tels qu'en eux-mêmes, enfin, l'éternité les change », siègent Racine, Molière, Corneille et Hugo, levant vers l'azur leurs visages d'impassible extase. C'est ainsi que s'achève le cycle immatériel de ce plafond et que se simplifie, sauf d'accessoires et de détails circonstanciels, le sujet classique convenant à la Comédie-Française, l'hommage rendu aux dieux de la Maison.

Un portique de temple, servant d'écoinçons et adoucissant de sa double courbure les angles droits de la scène pour se relier aux formes sphériques de l'ensemble, est le trait d'union entre le monde idéal où siègent les poètes et le nôtre : nous voici dans l'humanité. Quels héros le peintre aura-t-il choisis, parmi tant de figures du répertoire, pour représenter le drame, la comédie ou la tragédie? Quelle occasion, pour d'autres, de faire briller le casque, d'opposer la toge au pourpoint, la cuirasse au satin des robes princières, de faire voisiner Hamlet et Célimène, Andromaque et Mascarille, le Cid et dona Sol, Esther et Figaro, Alceste et Phèdre! Mais le goût symboliste et simplificateur du peintre en a décidé autrement. Il n'a cure de prouver, en morceaux de bravoure, un savoir cent fois avéré, et son ironie voilée sait bien qu'à tout prendre tout cela n'est que mascarade humaine. A quoi bon grouper cette foule disparate au bord de ce ciel allégorique et risquer ainsi une fâcheuse indécision de l'esprit du spectateur? L'Idée essentielle, seule, importe. Quelle est cette idée? Celle du Drame, dont voici la maison. Et quel est le Drame essentiel, préexistant à tous ceux que le génie de l'homme a inventés? C'est le drame du premier homme et de la première femme tentés par le Démon. C'est de là que tout est venu, l'enfantement dans la douleur, le premier crime fraternel, le déchaînement des passions et des péchés, et sous la toge, le pourpoint, la cuirasse, sous le travesti pauvre ou opulent, il y a éternellement l'homme et la femme, primitivement nus dans la naissance et la mort, et le Démon multiforme qui les hante. M. Besnard est donc allé droit à l'Idée, et il a peint, sous le pommier biblique, l'Homme et la Femme enlacés, souriants, comme, à la Sorbonne, au sortir du cycle de



Cl. Moreau frères.

LE FLAMENCO



Cl. Moreau frères.

la Mort transformatrice, il les avait peints descendant, jeunes et fiers, vers la nouvelle vie. Vers eux, offrant la pomme, se penche l'insidieux Tentateur, serpent noué au tronc de l'arbre et naissant comme lui de la terre, mais homme par son torse et sa tête, dont le dessin constitue un des chefs-d'œuvre de M. Besnard et de l'art contemporain tout entier. Ève détache du cou d'Adam un de ses bras pour saisir le fruit; elle va le saisir : le Drame naît.

Derrière l'arbre, une figure sombrement drapée, les épie. C'est la Tragédie : et elle non plus n'a rien du classicisme conventionnel. Elle attend, elle médite; elle sait toutes les calamités qui surgiront dès que le geste d'Ève aura été accompli. Elle suppute les trahisons, les amours fatales, les déchirements passionnels, les meurtres, les guerres, les fanatismes, les désespérances, les haines. Immobile et muette, elle attend, comme les blancs poètes marmoréens qui là-bas, sur leurs trônes, à la limite de l'Empyrée et du monde périssable, attendent eux aussi que le drame naisse pour le chanter selon la mission qui leur fut assignée dans l'éternité. Mais quelle est cette autre figure qui, librement assise devant le couple, rit franchement? C'est la Comédie. Elle rit parce qu'elle songe que devant l'Infini toutes ces tourmentes humaines, toutes ces frénésies devançant l'inévitable Mort, sont, après tout, aussi risibles qu'émouvantes. Elle n'a pas le rictus hideux et impitoyable de la tête décharnée dont la vision a hanté tant de vieux peintres au réalisme sarcastique et macabre : c'est une belle fille saine et gaie. Elle rit parce qu'elle prend la vie en riant, sans plus, et qu'elle s'amuse sans haine des ébats du pantin humain. Des suites du geste d'Ève, elle ne veut, en sa bonne humeur, prévoir que les effets divertissants, les travers et les ridicules de la descendance du Couple primitif, et tandis que l'autre figure est le Sanglot, elle est l'Éclat de rire, et ce sont les deux sœurs symboliques, deux Muses en somme, elles aussi, qui n'ont besoin de s'appeler ni Thalie ni Melpomène.

En cette œuvre, on le voit, l'idée évolutionniste est, comme dans d'autres œuvres murales de M. Besnard, le ressort essentiel, malgré la destination spécieuse d'une peinture que l'artiste a trouvé le moyen de relier à toutes ses conceptions précédentes. Il y affirme une tendance philosophique : par cette seule tendance aussi clairement signifiée l'œuvre serait bien de M. Besnard, et lui seul l'eût pu concevoir, si la réalisation n'en attestait d'autre part l'originalité du plus intellectuel de nos peintres. Personne aujourd'hui

ne conçoit et ne dessine ainsi, et ses figures aériennes ne sauraient porter d'autre signature, non plus que ces nuages tumultueux ou cette triple nudité musculeuse et nerveuse, déformée selon l'exigence de la perspective avec une si subtile sûreté. Rien de plus curieux que de faire un rapprochement mental entre cette conception, cette exécution, et celles de l'*Apollon* dirigeant l'essor de Pégase entre la Comédie et la Tragédie, au foyer de l'Opéra, tel que l'a imaginé ce Paul Baudry, si étrangement oublié par nos critiques et nos peintres « novateurs » et ayant pourtant, à l'autre bout de l'avenue, synthétisé magistralement des aspirations esthétiques maintenant cinquantenaires. C'est devant les Michel-Ange, les Signorelli d'Orvieto, les Raphaël de Londres que Baudry avait voulu se recueillir : c'est à la science et à son instinct raisonné que l'actuel directeur de la Villa Médicis a demandé les directions bien différentes de son énergie, — et dans les contrastes de ces deux œuvres tient peut-être toute l'évolution décorative moderne.

A cette impression de large et volontaire simplification du « sujet », résolument subordonné au symbolisme, s'ajoute, en place, l'aspect franc et hardi du coloris de ce plafond. C'est un crépuscule d'or fauve qui, de ses feux et de ses nuées, surplombe la salle, et lutte par ses fusées de rayons avec l'or neuf des cartouches, des masques et des moulures, avec le chatoiement de métal et de cristal du lustre, avec les tentures des balcons et des loges. L'œuvre est vivace et légère. A voir l'artiste posant, palette aux doigts, parmi les charpentes et les herses électriques, les suprêmes touches de vermillon sur le rouge manteau de la Tragédie, les dernières notes bleues sur les feuillages du pommier allégorique, j'oubliais la marche de vingt années, depuis l'époque où je l'avais connu juché sur un autre échafaudage, à l'Hôtel de Ville, allumant d'un pinceau non moins ardent les suprêmes étoiles dans l'éther azuré du *Plafond des Sciences :* sexagénaire, le peintre des flammes n'a rien perdu de la sienne.

Le public a retrouvé là « son » Besnard, c'est-à-dire une certaine féerie chromatique, une certaine révélation de l'âme des couleurs, dont personne aujourd'hui ne saurait dispenser les spéciales magies. Il n'en est pas moins vrai cependant que le temps a fait là son œuvre : dire que l'actuel directeur de la Villa Médicis s'est « assagi » serait encore plus inexact qu'agressif, parce que, depuis le *Portrait de Mme Jourdain* et les clameurs qu'il suscita, les hardiesses de M. Besnard se sont toujours vérifiées comme les

manifestations d'une sagesse rationnelle, et ce qu'on appelait ses exagérations n'étaient que des intuitions de génie, — et nous n'avons pas de maître aussi éducateur, aussi équilibré. Mais la profonde action du temps dans cet esprit s'atteste ici par une sérénité épandue au sein même de cette atmosphère chaleureuse et ambrée. Tout se symphonise avec une ampleur tranquille, et certaines régions de ce ciel font songer à l'immortel *Recueillement* de Baudelaire.

Quelques mots suffiront à mentionner, à la fin de ce chapitre, des décorations secondaires de l'artiste, puisque leur conception et leur exécution résultent des principes précédemment exposés en détail. La page murale commandée pour le Palais de la Paix, à la Haye, est la dernière en date : elle montre la grande et imposante figure de la Paix debout et vivante, alors que s'estompent auprès d'elle deux figures de guerriers à cheval s'éloignant, et qu'au fond, sur une éminence, discutent les vieillards-arbitres, conçus avec la simplicité des anciens fresquistes, en un style tout voisin des Masaccio. La décoration du plafond rond de l'hôtel Bing, rue de Provence, à Paris, montrait, par un agencement d'une grâce ingénieuse, une ronde de jeunes filles dont les robes s'évasaient en corolles à la circonférence et dont les bras levés au-dessus des têtes se réunissaient pour s'appuyer à la rosace du centre; peinture claire, légère, aquarellée, toute décorative. Les murs de cette rotonde étaient couverts de panneaux hauts et étroits montrant des aspects de montagnes, des forêts bleues réfléchies dans des eaux calmes — motifs encore du lac d'Annecy. L'hôtel de M. Rouché, l'actuel directeur de l'Opéra, s'enrichit de peintures d'un goût tout XVIIIe siècle, avec des amours, des natures-mortes de fruits, des poissons, d'une riche coloration sensuelle et joyeuse, faisant songer à De Troy, mais avec un reflet violent de Rubens. Les peintures ornant, enfin, pour le baron Vitta, les parois de palissandre d'un piano à queue, évoquaient par leur frise d'une facture archaïque et amusante toutes les images amoureuses, guerrières, douloureuses que la sonorité intérieure pouvait révéler à l'esprit. Et même dans cette fantaisie occasionnelle se retrouvaient tous les principes de conception intelligente, tous les dons de pénétration et d'appropriation souple et logique du peintre.

IV

LA DÉCORATION DE BERCK
ET LES EAUX-FORTES SUR « LA MORT »

Caractères particuliers de la décoration de la chapelle de Berck. — Sa place dans l'œuvre murale de l'artiste. — La conception de la peinture religieuse moderne dans l'esprit de M. Besnard. — Les eaux-fortes exécutées pour M. le baron Vitta : les artistes et les représentations de la mort. — Comment M. Besnard l'interprète.

LA DÉCORATION DE LA CHAPELLE DE BERCK

En 1896, un événement imprévu transformait brusquement les conditions et les aspects de la vie de l'artiste. Son plus jeune fils tombait sérieusement malade, et les médecins déclaraient sa guérison subordonnée à un long séjour sur la plage de Berck, où l'air a des vertus curatives toutes spéciales.

Il ne s'agissait de rien moins que d'une installation pour deux ou trois années : des Parisiens eussent dit *d'un exil*. M. Besnard était à ce moment-là dans sa grande vogue de portraitiste et d'exposant aux bruyants succès. L'atelier de la rue Guillaume-Tell était, chaque dimanche, visité par une élite d'écrivains, de peintres, de mondains, d'étrangers célèbres, et une véritable aristocratie de la pensée s'y donnait rendez-vous, séduite par l'accueil simple, charmant et spirituel des hôtes autant que par la renommée du peintre et les éclatants morceaux qu'elle était toujours sûre de trouver sur les chevalets. M. Besnard vivait la vie qui convenait le mieux à sa nature d'alors, l'existence d'un beau peintre sensuel, à l'esprit disert, amoureux de l'intelligence, de l'élégance, des jolies et luxueuses féminités, des courtoisies et des raffinements du monde, sans snobisme certes et avec une pointe de scepticisme natif, mais aussi avec la joie sincère de la vie ornée, dans le

flatteur frisson de la gloire, radieuse et séductrice comme ses fantaisies féeriques. Il n'y avait pourtant point à balancer, il fallait quitter tout cela pour sauver l'enfant, et la sévérité du destin intervenait presque avec l'imminence troublante du malheur dans cette famille brillante. L'avertissement était dur et précis. L'alternative n'était même pas offerte d'une vie partagée entre Berck et Paris : un départ urgent et sans esprit de retour s'imposait seul.

Peu après, l'artiste, avec sa femme et ses enfants, s'installait à Berck-Plage dans un grand chalet de bois bâti, comme la plupart des maisons du pays, sur des pilotis enfoncés dans le sable, et ouvrant balcons et fenêtres au vent du large. La vie qu'il allait falloir mener là en toutes saisons était totalement dissemblable de la vie parisienne; et sans vouloir, avec une ironie de mauvais goût, évoquer des souvenirs classiques et rappeler Ovide subitement exilé à Tomes, on peut dire que bien des Parisiens mondains se fussent autant lamentés que l'élégant poète romain à l'idée d'être contraints à un si complet abandon de leurs habitudes. Que de littérateurs en vogue eussent, comme lui, composé leurs *Tristia* au bord de cette mer déserte et houleuse, et détesté les habitants à l'égal de Scythes! Mais Ovide lui-même se résigna et finit par aimer sa bourgade perdue aux confins du Pont, et M. Besnard, étant moins frivole qu'Ovide, prit vite le parti d'aimer Berck puisqu'il se trouvait forcé d'y vivre. Au surplus avait-il la consolation immense, refusée à Ovide, d'avoir avec lui les siens, et le tenace espoir de surmonter l'épreuve du destin en luttant chaque jour pour la guérison de son fils.

Berck, d'ailleurs, est admirable par sa plage spacieuse, son horizon marin, son air d'une qualité unique, et les belles promenades qu'on peut faire dans ses environs, sur les bords de la Canche ou de l'Authie, à l'abbaye de Valloires, et à cette exquise petite ville morte de Montreuil-sur-mer, dont les remparts et le mélancolique paysage ont inspiré à Cazin quelques-uns de ses plus beaux tableaux. Mais ce qui donne à Berck son caractère de tristesse, c'est précisément la conséquence des bienfaits de son atmosphère, c'est la présence des malades qui viennent y recourir. Plusieurs hôpitaux y dominent les dunes de leurs hautes façades, et c'est en l'un d'eux, l'hôpital Cazin-Perrochaud, que les parents inquiets allaient chercher les soins d'un spécialiste éminent, le docteur Calot. La plage est parcourue en tous sens par une quantité de petites voitures traînées par des ânes, et dans lesquelles les

enfants malades, immobilisés dans des appareils, demeurent étendus tout le jour, exposés au souffle maritime. Auprès de ces voitures les mères passent les après-midis, assises, brodant et causant, et les confidences rassurantes ou anxieuses s'échangent. Au soir, les innocents ânes gris ramènent vers les villas ou les cliniques, en lent cortège, leurs voitures minuscules, et bientôt tout s'endort. Cette vision de souffrance s'égaie, par les journées de soleil, des taches claires des robes et des ombrelles; mais bien des petites faces pâles émeuvent le promeneur, et il n'y a ici ni casino, ni toilettes pimpantes, ni baigneuses évaporées. On sent que chaque maison recèle un souci amer, et l'atmosphère morale, quoique douce, est pensive et un peu pénible. La préoccupation de la santé des êtres chers domine tout. Pour le reste, il faut se suffire : l'hiver est rude, le lieu isolé. On est face à face avec la violence grandiose du ciel et de l'eau, et quand on n'est pas blotti dans la chaleureuse intimité du chalet, parmi les livres, la musique, les toiles, on se heurte à la grande nature et à son silence.

L'artiste ne redoutait ni l'une ni l'autre, les ayant toujours aimés; mais jamais encore il n'avait été appelé à s'y confronter si longuement, et surtout de force, sur l'injonction de l'anxiété paternelle. Il y arrivait résolu, mais le cœur serré, et les circonstances devaient lui rendre plus brutal le contraste absolu entre sa vie de la veille et celle du lendemain. Une foule d'éléments allaient manquer, qui alimentaient une grande partie de sa vie imaginative d'artiste aux délicates subtilités quasi féminines, amoureux des toilettes, des fêtes, des ameublements de style, des fleurs, des lumières, des causeries raffinées, des figures de bonheur et d'amour. Il était trop impressionnable, trop sensible, trop enclin à soupçonner les correspondances mystérieuses entre les phases du destin, pour ne pas être tenté de considérer l'épreuve présente comme une sorte de revanche du sort, compensant avec une ironie méchante la période de succès, de joie, d'ascension rapide et enviée, qui venait de s'écouler. Et en présence de l'enfant malade, sur le sort duquel les médecins ne s'exprimaient qu'avec réticence, en écoutant la rumeur de la mer dans les premières nuits du séjour, il pouvait se demander s'il n'y avait pas en tout cela l'avertissement d'un avenir sombre, le présage d'un revirement cruel de la fortune. Mais c'était un homme. Et il fut tout de suite conduit à se dire que son devoir était d'accepter courageusement le revers,

et d'y chercher le bienfait qu'il recélait peut-être. Rien ne se décrète par le seul hasard, rien n'est sans but pour un homme de haute culture. En tant que père, il ferait le possible. En tant qu'artiste, une épreuve parallèle lui était aussi proposée : sans doute s'était-il un peu trop habitué à nourrir son inspiration abondante et heureuse des spectacles du luxe, des charmes de la mondanité, et à compter sur Paris, sur ce Paris charmeur et pernicieux qui l'incitait à la fastueuse virtuosité, à devenir le peintre des voluptés et des chatoiements, à délaisser l'art profond pour l'art grisant, à incliner malgré tout vers la mode. Il s'était senti né pour quelque chose d'autrement beau : peut-être avait-il subi en ce sens un léger fléchissement depuis l'époque de ses synthèses scientifiques, de ses grandes visions, peut-être le nu sensuel et le portrait mondain et décoratif avaient-ils pris trop de place dans sa préoccupation. Le destin, d'une poigne autoritaire, le remettait dans une voie austère, en tête à tête avec son âme, le forçant à se recueillir, à se sonder : il ferait donc à Berck, dans la mélancolie familiale, une cure d'énergie et un examen de conscience. Avec sa peine il ferait une œuvre, de son désarroi il tirerait une harmonisation de sa maturité.

Il eut le bonheur d'être bientôt rassuré : l'enfant se remettrait, la patience et la sollicitude seraient récompensées par une guérison qui n'exigerait que du temps. Dès lors, avec cette vigoureuse vitalité, cet amour de la vie qu'il partage avec Mme Besnard, dès que l'angoisse eût été éloignée, dans un *home* vite égayé de quelques toiles et bibelots, l'artiste oublia joyeusement Paris et se mit à travailler; il parcourut le pays, l'affectionna, s'intéressa à la vie des pêcheurs, se réjouit du grand air, de la vie libre dont les façons aisées lui ont toujours plu, et il redevint le robuste gentleman-farmer qu'il avait été. Il peignit quelques belles marines et scènes de pêche dont nous parlerons plus loin, alla à Abbeville chercher dans le spectacle du marché aux chevaux les éléments de toiles mouvementées et lumineuses, s'amusa de tout et prit son parti de la meilleure grâce, presque aussi délibérément qu'en ses chers séjours de Talloires. Cependant, sous cette aisance sincère de l'esprit et des mœurs, sa vie subconsciente s'intensifiait, et il ne pouvait se distraire de l'impression dominante de Berck, de cette douleur ambiante, de ces anxieuses interrogations adressées autour de lui par tant d'êtres à l'énigmatique lendemain. La maladie de son enfant l'engageait à revenir par un détour imprévu

à cette science dont il avait jadis commenté lyriquement le symbolisme. Son goût aigu pour la vérité, son intelligence toujours inquiète, l'incitaient à étudier à l'hôpital, durant les consultations et les visites du docteur Calot, les réalités de la chirurgie et de la médecine. L'homme qui, dans la décoration de l'École de pharmacie, avait bien des années auparavant exprimé avec tant d'éloquence le mouvement du médecin penché sur le lit bouleversé d'une malade, se reprenait à se passionner, comme père et comme artiste expressif de la vie pathétique, pour cette défense contre la douleur et la mort. Le monde et les effigies mondaines étaient loin, bien loin! Le coloriste somptueux des chairs fleuries et des satins, le causeur averti, indulgemment malicieux, était redevenu un homme aux pensées graves et sereines. En même temps, l'idée religieuse hantait son esprit, tout au moins sous la forme généralisatrice du problème de l'au-delà, tel que l'examen de l'idée évolutionniste l'avait déjà présenté à ses réflexions. Elle lui apparaissait comme le corollaire consolateur et inévitable de tant d'angoisses éprouvées, dont les échos lui parvenaient chaque jour : et bien que sa conscience se refusât à la forme dogmatique et confessionnelle de cette idée, il n'y voyait pas moins un élément émouvant et naturel de la vie, il y devinait un appui parallèle au réconfort moral que les espoirs donnés par la science pouvaient offrir aux parents inquiets de tant de petites vies. Il concevait sans répugnance d'esprit une sorte de collaboration de la science et de la foi dans une œuvre de bienfaisance sociale, collaboration à laquelle des théoriciens eussent, ailleurs, grandement objecté, mais qui, à Berck, lui semblait logique et consolatrice, n'étant que l'expression de toutes ces espérances de pères et de mères s'en remettant chaque jour au verdict du médecin.

Ce furent toutes ces idées qui, s'amalgamant lentement, conduisirent l'artiste à concevoir peu à peu le désir et le plan d'une grande œuvre qui exprimât la synthèse de ses états d'âme dans cette période. Cette grande œuvre, à la fois décorative et spéculative, il la voulait : il voulait qu'elle montrât bien à quel point la solitude lui avait été bonne, à quel point la peine avait servi à lui faire franchir une étape importante, à quel point, courageux et calme, il avait fait servir l'accident à un progrès d'âme, d'esprit et de labeur. D'autre part, quand son enfant fut guéri, quand le séjour à Berck fut près de sa fin, l'artiste chercha comment remercier le pays et les êtres qui avaient collaboré à l'œuvre saine, et refait

du petit malade un svelte et souple adolescent. Il ne se fût pas contenté de rapporter de Berck, comme d'une villégiature, quelques toiles d'un intérêt tout artistique. Il voulut y laisser le témoignage de ses pensées en cette épreuve d'où il sortait aguerri et riche d'idées. Ce fut alors qu'il songea à offrir à l'hôpital Cazin-Perrochaud une vaste décoration des murailles de sa très simple chapelle de bois et de pierre, et que Mme Besnard, s'associant à cette pensée, offrit d'exécuter quelques statues de saints pour compléter l'œuvre, notamment un fervent et beau *Saint François d'Assise.* Telles sont les circonstances auxquelles Berck-Plage doit de posséder un des plus beaux ensembles de peinture murale que l'art moderne ait produits, véritable motif de pèlerinage pour tous les curieux d'art. L'œuvre fut poursuivie durant quatre années, l'artiste revint y travailler durant les étés, dans le chalet où maintenant la maladie n'exigeait plus qu'on revînt. Elle s'achemina parallèlement à la reprise de travaux *profanes.* Elle ne figura même pas aux Salons : seuls furent vus certains cartons, enfin réunis ultérieurement dans des expositions d'ensemble au Musée des Arts Décoratifs.

La décoration de la chapelle de l'hôpital Cazin-Perrochaud se compose : d'une peinture symbolique au-dessus de la tribune; d'une peinture sur l'arceau du chœur; d'un Christ en une *gloire* au-dessus de l'autel; d'une peinture au-dessus de la porte; de huit peintures, quatre à droite, quatre à gauche, sur les murailles latérales : d'un côté la *Naissance*, la *Maladie* ou le *Péché*, la *Mort*, la *Résignation*; de l'autre, l'*Espérance*, la *Charité*, la *Foi,* la *Cité future.*

La conception de cette œuvre est donc nettement respectueuse de l'idéologie et de la théologie catholiques. Il serait cependant inexact d'en conclure que l'artiste eût, sous la double influence de l'angoisse familiale et de la retraite, accompli ce qu'on appelle *une conversion.* Il serait non moins inexact de s'en tenir à penser qu'il eût obéi à un simple sentiment des convenances en traitant, pour les offrir à une chapelle, des sujets religieux avec les mêmes ressources d'intelligence et de technique dont il se servait auparavant pour des œuvres profanes, et peignant les vertus théologales comme il eût peint un portrait, ou un nu, ou un paysage, par l'effet de l'ingéniosité et du talent. Il se fût refusé à cette sorte de duplicité, et il lui eût été facile de renoncer à son projet ou de travailler pour une salle de l'hôpital sans spécification religieuse. Il avait désiré réellement laisser la trace de ses émotions en cette

chapelle où le vœu ardent de tant d'âmes inquiètes était venu collaborer, par le magnétisme de la prière, à l'œuvre scientifique poursuivie dans les bâtiments voisins. C'était bien là, et non ailleurs, qu'il avait situé son champ d'action. D'autre part, il ne cherchait pas à faire acte de soumission littérale au dogme catholique. L'état de son âme était une religiosité diffuse, une ferveur spirituelle restant libre de ne retenir du rite évangélique qu'une interprétation symbolique très large, plus humaine et plus sociale que théocratique. M. Besnard n'était pas devenu à Berck un *pratiquant*, repenti des sensualités de son art antérieur, décidé à ne plus peindre que des sujets mystiques, et à chercher sa documentation d'orthodoxie dans Saint Augustin, Saint Thomas d'Aquin ou Saint Ambroise. Il eût en tous cas incliné plutôt vers Saint François d'Assise. La disposition synthétique et analogique de son esprit, devant le problème religieux comme devant le problème évolutionniste, l'inclinait à des solutions de large simplification. Il se trouvait en présence de deux idées : celle de la souffrance humaine, éparse dans ce pays, et celle de la consolation philosophique ou religieuse, invoquée dans ce lieu. La maladie était le grand thème de Berck, la foi était la raison d'être de cette chapelle enclose dans un hôpital. L'objet logique de la peinture murale devait donc être d'opposer et d'harmoniser ces deux idées, comme elles reliaient le lieu de souffrance au lieu de prière, l'effort de la science vers la guérison corporelle et l'effort de la croyance imploratrice vers la guérison de l'âme, le dévouement et l'effusion. A un esprit imbu de cette dualité, dans cette atmosphère, les sujets s'offraient d'eux-mêmes, en ordre naturel, sans vaine complication et avec bon sens.

Que pouvaient-ils être, sinon une sorte d'histoire abrégée de l'anxiété humaine? Une *histoire* au sens ancien du mot, tel que l'entendaient les vieux auteurs d'*images d'enluminure* des missels? Une série de tableaux à la fois réels et allégoriques, traités avec cette hardiesse sincère et naïve qui fit des Primitifs les incomparables commentateurs de l'idée religieuse? Mais auparavant il convenait que tout le drame évoluât autour d'un personnage central dont c'était ici le sanctuaire. Et ce personnage divin ne devait pas seulement présider à l'ensemble : il devait s'y mêler constamment avant de remonter dans sa sphère supérieure, n'étant pas un Dieu au-dessus de l'homme, mais ayant voulu être son compagnon sur la terre de douleur et d'épreuve. Dès le seuil, une peinture l'annonçait : un grand Ange aux vastes ailes éployées révélait sur

une banderole un des commandements : *Tes père et mère honoreras, afin de vivre longuement.* Et le choix de cette parole était simple et touchant en ce pays peuplé de parents penchés sur des enfants infirmes. Au-dessus de la tribune le symbolisme catholique était affirmé par l'allégorie de la messe. Deux archanges vêtus de rouge planaient au-dessous de la croix où était couché l'agneau du sacrifice : l'un le désignait comme un exemple, l'autre recueillait son sang dans un ciboire. Au-dessus, dans un rayonnement, la colombe apparaissait sur le triangle lumineux de la Trinité. L'arceau du chœur était dominé par une représentation de la Foi catholique : deux anges blancs, agenouillés, encensaient l'Évangile placé sur la sainte table et ouvert sur ce précepte : *Aimez-vous les uns les autres.* Au-dessous, dominant le maître-autel, dans une aveuglante clarté d'or, Jésus, désignant son cœur dans sa poitrine ouverte, montait au ciel. Cette figure est ici la seule qui, par sa couleur ardente, son style, la hardiesse de l'effet lumineux, la singularité des reflets, rappelle les œuvres précédentes de son auteur, du maître des orangés et des jaunes. Les autres figures, d'exécution sobre, de couleur unitaire, rappellent nettement et à dessein par leur archaïsme, certains Signorelli, et s'harmonisent en leur rude simplicité à la simplicité fruste de ce plafond tout en charpente, sans sculpture ni ornement, pareil à une carène de bateau, comme il sied à une chapelle de village maritime. Leur tonalité s'associe à souhait à la teinte du bois brut. Aucun raffinement, aucun luxe de couleur, aucun accessoire brillant : nous sommes ici dans une chapelle d'hôpital du Nord, et non dans une somptueuse église visitée par la piété élégante.

Les dogmes étant affirmés, la figure de Jésus étant au centre, la décoration des murs latéraux naissant de lui et lui faisant retour pouvait donc se dérouler en toute liberté. Et on en vient alors à l'origine de tout le conflit pathétique entre la douleur et la foi, à la naissance elle-même.

La Naissance s'accomplit dans une chambre pauvre, mais propre et claire en sa nudité. Des murs blancs, une fenêtre au fond, petite mais s'ouvrant toute sur un vaste paysage : au premier plan, un berceau auprès d'un lit où l'accouchée, pâle comme les oreillers qui soutiennent son buste, se soulève faiblement. Aux pieds du lit se dresse le Christ sur sa croix. Il est entré là, dans sa réalité de supplicié miséricordieux, il assiste à la création dans la souffrance, et il regarde tendrement, gravement, cette mère épuisée et tremblante.

Mais voici que vers lui s'est avancé le mari, un simple artisan demi-vêtu. Il a pris le nouveau-né dans le berceau, et il le soulève à bout de bras, et dans un grand élan d'espoir et de croyance il le montre à Jésus, il le lui offre, il semble lui dire : « Nous vous le confions, il croira en vous, protégez-le, faites qu'il traverse sans trop de tortures les épreuves qui l'attendent et pour lesquelles nous l'avons créé en l'obéissance à votre sainte loi. » Et le geste timide de l'accouchée implorante, dont le visage respire la ferveur, seconde cette requête.

L'examen de cette peinture nous permettra de comprendre le sens dans lequel l'artiste a voulu concevoir et exécuter toute la série. Elle est tout ensemble intimiste et décorative. Intimiste par le sentiment, décorative par les parti pris de teintes plates, de grands plans simples, à l'exclusion de tout détail non indispensable. Cette chambre est vide comme une cellule monacale. Aucun accessoire, juste ce qu'il faut pour matérialiser l'idée, des colorations claires et froides. Évidemment le peintre a fait un très grand effort sur lui-même : au sortir d'une période de virtuosité éblouissante, où éclatait son amour pour les belles pâtes, les réussites savoureuses, la gourmandise du ton et de la touche, il a totalement renouvelé ses moyens et sa méthode, et on ne trouve pas dans la chapelle de Berck une seule velléité de *faire un morceau*. Jamais l'auteur ne s'y donne à admirer. Il s'efface rigoureusement derrière sa conception, et n'a souci que de la définir le plus succinctement que possible. Connaisseur très averti de l'Italie des fresquistes, il se réfère ici à l'archaïsme d'Orvieto, d'Assise, de Pérouse, de Padoue et du couvent de Saint-Marc de Florence, il reprend la langue picturale de Giotto et de Signorelli, et non seulement il ne s'en cache pas, mais il veut qu'on y songe, car, puisqu'il se trouve amené à exprimer des conceptions analogues, il trouve naturel de se refaire l'écolier de ceux qui les ont incomparablement matérialisées. Seulement, il est disciple, et non pasticheur. Ce qu'il emprunte, ce ne sont pas des gaucheries d'attitudes, des hiératismes, les traits extérieurs sur lesquels se jettent de suite d'autres artistes se croyant *néo-primitifs* parce qu'ils imitent des fautes. Il emprunte la méthode des maîtres de l'idéologie religieuse, il cherche et trouve le *style d'image*, le minimum de détails, la ligne essentielle, et il cesse de dessiner dès qu'il s'est fait comprendre. Si ces peintures sont à l'huile et marouflées, elles n'en sont pas moins conçues comme des fresques par la qualité des blancs, par la cernure des à-plat colorés,

par la légèreté de la matière, par la nette prédominance du dessin. Ce coloriste qui a tant demandé au langage chromatique pourrait ici, être aussi complet avec des grisailles : et on doit vraiment songer à Giotto en voyant comment tout est peint, les couvertures du lit, la fenêtre, les rideaux, le corps du Christ. Il n'y a que ce qu'il faut pour la vraisemblance. La scène est sans date, elle est d'aujourd'hui et de tous les temps.

Une vision tragique lui succède : c'est la *Maladie*, ou le *Péché*. Celle-là est résolument symbolique, et située dans notre temps. L'exécution technique porte les mêmes traces de volonté simplificatrice, mais le sentiment et l'idée sont bien différents. Au fond de la composition se dressent les murailles d'une ville, sa silhouette est hérissée de pignons d'usines dont les cheminées vomissent de lourdes et méphitiques fumées. Une foule confuse et misérable s'avance en tumulte. On y trouve pêle-mêle des infirmes et des criminels. Car la Maladie est souvent la fille du Péché, et le Péché est la pire des maladies. C'est pour avoir oublié la vie fraternelle dans la nature, pour avoir violenté celle-ci, que l'homme a multiplié ses maux : avec ses besoins ont augmenté ses vices, et avec ses vices ses tares physiologiques, et plus il a créé d'ambitieuses industries, plus il a étendu ses possibilités de peine et de rancune, le prolétariat, la lutte des classes, les maladies mentales et morales. Il a outré et déformé le sens de la sainte loi du travail, et en a fait un instrument d'oppression et de misère. De là le rapprochement entre l'idée de Maladie et l'idée de Péché. Voici un ouvrier épuisé, ivre peut-être, qui s'avance péniblement, la tête baissée, traînant ses sabots, et conduit par un enfant coxalgique qui va claudicant, la béquille sous l'aisselle. Auprès d'eux une folle brandit une torche et menace, avec un rire atroce, de tout incendier. Un gamin cynique la raille, une fillette miséreuse, traînant un seau, la regarde stupidement; une femme se courbe, abêtie, sous le faix d'un énorme ballot et va, bête de somme indifférente; une autre, effarée, étreint son enfant. On entrevoit à l'arrière-plan des rixes, des scènes de brutalité, d'hystérie, de meurtre. C'est tout un aspect de l'humanité farouche qui se révèle : alcoolisme, dénûment, servitude, révolte, crime. Et sur toutes ces formes du Mal moral et physique, Jésus se penche, douloureux. Ses bras cloués font un tel effort pour supplier, pour retenir, que la Croix tout entière vacille et que le corps divin et émacié va s'abattre sur cette foule lamentable dont les fautes et les maux le torturent.

Il sera présent à toutes les scènes de cette série. Nous le trouverons encore dans la *Mort*, composition non moins sobre que la *Naissance*, et où le caractère moderne est également limité au minimum d'indications. Au fond d'une grande pièce nue et blanche, baignée de clartés et largement ouverte sur une terrasse, un petit lit de fer est dressé; un rideau de lingerie sans ornement l'ombrage à demi; au mur, un petit crucifix soutient un rameau de buis. Près du chevet, une pauvre table supporte quelques flacons. Au pied du lit une chaise de paille, sur laquelle est assis un homme, un ouvrier. Il s'effondre, la tête enfouie dans ses mains, il sanglote sur le bord de la couche où repose sa femme morte. On ne peut rien imaginer de plus simple que la composition de ce groupe douloureux, rien de moins déclamatoire, et aussi de plus finement expressif; car l'artiste n'a pas voulu nous apitoyer facilement par le spectacle de la misère, d'un grabat, d'un logis sordide. Cet intérieur est pauvre, mais sain et propre : c'est une honnête demeure d'artisans laborieux, c'est chez de braves gens que la mort est entrée, et son intervention est d'autant plus saisissante qu'elle se produit dans un lieu où tout est ordinaire. Au premier plan, le Christ, sur sa croix qui s'incline avec lui, semble éloigner et reconduire avec douceur un groupe désolé; une femme sanglote et défaille, une voisine compatissante la console et l'entraîne avec un petit garçon. L'arrangement des draperies de ces personnages est tel que même le sarrau de l'écolier concourt à les rendre aussi peu modernes que des personnages gallo-romains de Puvis de Chavannes ou que certains des fresques de Giotto et de Masaccio. C'est vraiment de l'humanité sans date, d'hier et de toujours, c'est si simple, si dénué de toute *habileté* apparente, qu'on ne s'aperçoit qu'à la longue de la difficulté affrontée, de la hardiesse qu'il y a à introduire dans une scène décorative, sans en rompre l'équilibre, les lignes de cette grande croix de bois, tantôt droite, tantôt penchée, dont la place a été calculée avec un sens subtil et qui, lorsqu'on envisage toutes les compositions de la chapelle, ne choque jamais les yeux.

La *Résignation* se passe entre ciel et terre. Le peintre n'y a pas figuré la souffrance humaine, il est allé droit, conformément à l'idée religieuse, à l'exemple par excellence, à l'exemple divin : trois femmes en deuil sont agenouillées, immobiles et muettes, vêtues comme des béguines, des bretonnes ou des pêcheuses, enveloppées de leurs mantes à capuchons, les tempes étreintes par les

coiffes de lin. Elles méditent, elles prient, elles ont cessé de pleurer. Qu'est leur deuil, auprès de ce qu'elles contemplent? Auprès de la Croix qui se perd dans les nues et dont on ne voit que la base, avec l'appui pour les pieds, souillé de sang, la Vierge mère, vêtue comme elles, écroulée dans ses draperies noires, tient sur ses genoux le cadavre de son Fils, et lève au ciel une face convulsée où le sanglot se fige et atteint, à force de douleur, à une sorte d'extase ascétique, de joie par détachement suprême de toute vie terrestre. Là encore le souvenir s'impose des Primitifs, mais plutôt des Primitifs français; l'état d'esprit de l'artiste s'atteste voisin du leur sans esprit de pastiche, simplement parce qu'il n'y a qu'une façon de bien exprimer certaines choses unitaires et définies pour toujours : et il y a ici le ressouvenir de la *Pieta* anonyme dite *d'Avignon*, du Louvre. Les mêmes lois de composition simplifiée s'imposeront à quiconque y touchera : seul les différenciera le degré d'énergie dans l'expression. Ce n'est pas ici le moins étonnant qu'un artiste comme M. Besnard, à force de souplesse d'intelligence, se soit, oubliant toute son œuvre parallèle, rapproché à ce point de l'école de Beuron, de Paul Borel, dans la recherche d'un primitivisme moderne. A ce point de vue la décoration de Berck aura été une expérience de son esprit, et une bien curieuse tentative dans l'art actuel, la plus curieuse avec celle de Maurice Denis à l'église du Vésinet, revenant aux Primitifs dans un tout autre esprit et mêlant le procédé impressionniste à la plus *italianisante* catholicité. Mais l'œuvre de M. Besnard reste circonstancielle : elle est, dans la complexe évolution du peintre, tangente à celle de Puvis de Chavannes, et c'est là un moment de contact qui ne se retrouvera plus.

Le panneau de l'*Espérance* l'atteste encore, ce rapprochement inattendu : une mère présente son enfant mourant à Jésus qui, cette fois, n'est plus crucifié, mais apparaît dans une glorieuse nuée. C'est le morceau le moins caractéristique de l'œuvre. Il suffit néanmoins à montrer combien, en cet humble monument érigé sur une petite plage, la volonté et la sincérité d'un artiste, repoussant toute virtuosité brillante, toute mondanité, lui ont inspiré une peinture religieuse différente des compositions factices dont, en ce genre, chaque salon montre sa bonne douzaine, peinte sans foi par des commentateurs plus ou moins académiques ne voyant là que des *sujets* comme les autres. Que d'occasions de briller par l'accessoire, l'effet de lumière, le morceau de nu ou d

draperie! Mais le peintre n'était au travail que pour laisser, dans un lieu simple, des images simples.

La *Charité* lui a permis un groupement plus varié. Au fond de la composition, un fragment de lac est cerné par des falaises boisées. A gauche s'ouvre le porche d'un couvent : des bambins y sont assis. Une religieuse, sur le perron, ouvre les bras à une fillette qui l'implore. A droite, sur un seuil rustique, un robuste artisan se repose auprès de sa femme portant leur bébé, et ils contemplent un pauvre, un miséreux cassé, déguenillé, avec défiance et dédain. Mais une femme s'approche, et, en un mouvement discret et charmant, offre son obole au vagabond. Au-dessus d'elle, le Christ veille : et de son cœur un rayon s'échappe et va toucher la femme charitable, et de sa main droite naît un autre rayon qui va effleurer l'homme insensible, pour l'émouvoir. Tout cela est singulièrement calme et doux. On devine, au bord lointain du lac, que deux hommes minuscules sortent d'un canot quelqu'un qu'ils viennent de sauver de l'onde.

La *Foi* nous transporte dans une salle de l'hôpital. La fenêtre verse une lumière froide. Un lit d'opération est dressé. Un enfant maigre et nu y gît. Sur lui se penche un infirmier qui soulève sa paupière, peut-être pour voir si l'action du chloroforme est suffisante, si la catalepsie va s'établir. Auprès du lit, est debout le médecin, en qui l'on reconnaît la silhouette fine et énergique du docteur Calot. Il attend, grave, en tenue de travail, les manches retroussées, le tablier noué, et son doigt palpe déjà la hanche du petit coxalgique qu'il se dispose à opérer. Sur un tabouret, parmi des linges, est posée la cuvette dont l'eau sera rougie de sang tout à l'heure. Une sœur infirmière, le flacon de stupéfiant à la main, anxieuse mais calme, est au chevet. Il y a une grande angoisse silencieuse en ces trois êtres en lutte contre la maladie. Le médecin et son aide ont foi dans la science, la foi de la religieuse est d'une autre essence; mais au-dessus de tous se dresse, conciliatrice, la grande figure du Christ, qui lève la tête vers son Père invisible et présent et, dans un grand geste de ses mains ouvertes, l'implore pour le pauvre petit qui est là... C'est en cette composition que se renouent le thème de la Maladie et celui de la Prière, jusqu'ici s'alternant sur les murs de la salle.

Le cycle s'achève par la *Cité Future*. Dans un vaste paysage de champs et de forêts une humanité heureuse, opposée à celle que montrait le panneau de la *Maladie*, travaille et rêve. Un laboureur



Cl. Moreau frères.

FEMME SE DÉVOILANT
(Eau forte)



Cl. Moreau frères.

PORTRAIT DU BARON DENYS COCHIN

conduit dans la glèbe les vigoureux chevaux de sa charrue; un homme lit, une femme rêve sur son épaule, d'autres s'en vont joyeusement au travail, descendant dans un vallon qui aboutit à une large rivière. Au bord de l'eau une assemblée écoute la parole d'un prophète, et dans une barque à la proue de laquelle se dresse un ange blanc aux ailes éployées, des rêveurs hardis partent pour la cité future. Au delà des collines verdoyantes on aperçoit ses murailles gigantesques et ses échafaudages qui s'élèvent en plein ciel. Dans un nimbe, Jésus enthousiaste et triomphant passe, annonçant la Bonne Nouvelle, la rédemption de la souffrance par la Foi, et une mère, son enfant au sein, l'écoute extasiée. C'est sur cette vision de bonheur imprécis, de fraternité consolante, que se termine la décoration de la chapelle de Berck. Si son symbolisme est un peu sommaire, il sied de ne pas oublier qu'il doit être avant tout accessible à des humbles, à des malades d'hôpital, adultes ou enfants, auxquels une telle image de socialisme chrétien doit le mieux convenir. L'artiste a voulu que tout ici fût à leur portée et que l'idéologie de ces spectacles leur fût constamment intelligible. Il se réservait de donner ailleurs, à la Sorbonne ou à l'Hôtel de Ville, des synthèses plus mystérieuses.

Telle quelle, l'œuvre est des plus intéressantes, et en soi, et à titre de contribution à l'étude générale de la production de son auteur. Elle y est une étape curieuse. Elle y est intervenue très utilement à une heure où peut-être cette sobriété, cette primitivité, cette simplification technique devaient tempérer la fougue et le sensualisme d'un magnifique exécutant trop tenté d'abuser de sa fécondité. Conséquence d'une épreuve poignante, d'un vœu sévère, elle a servi le peintre et l'homme, en lui imposant une période de recueillement et en le rejetant dans la voie de l'art mural, d'où on pouvait redouter que les succès de sa peinture de chevalet ne le détournassent trop longtemps. Quant à sa façon de faire participer la figure du Christ à des scènes de la vie moderne, elle a pour le critique d'art le plus vif intérêt. Cette idée, beaucoup de peintres modernes l'ont eue : qu'il s'agisse de Fritz de Uhde, de Dagnan-Bouveret ou d'autres, leur désir de faire contraster un personnage divin avec les réalités pittoresques du décor et du costume modernes ne s'est guère élevé au-dessus d'un facile effet de curiosité, et il n'y a guère à faire exception à ce jugement qu'en faveur des eaux-fortes de Louis Legrand, le rude et sincère Bourguignon qui a fait le *Livre d'Heures* et le *Fils du Charpentier*, avec l'esprit

de ses ancêtres les imagiers dijonnais. Une certaine littérature s'est autorisée de la même fiction pour entreprendre la critique de nos mœurs comparées à l'évangélisme, et n'a pas davantage résisté au plaisir d'opposer Jésus au décor des usines, de la Bourse ou des églises mondaines. Il faut louer M. Besnard d'avoir dédaigné ces pauvres procédés et de s'être au contraire ingénié à réduire au minimum les effets de contraste et de réalisme en ne mêlant vraiment aux vivants le Christ qu'au titre idéologique. On peut, à ce point de vue, remarquer avec quel tact il s'est borné à ne peindre du Crucifié que des anatomies où tout est juste d'indication, mais qui conservent un caractère d'esquisse légère. Redisons le, il s'est volontairement sevré de tout plaisir de « morceau » et tout ici se passe dans l'atmosphère claire, fine et modérée de la fresque, et de telle façon qu'on ne soupçonnerait jamais que ces grandes images évidentes et simples sont dues à un coloriste qui, par ailleurs, s'est mesuré aux problèmes les plus hardis et les plus compliqués du langage chromatique. Et ceci est encore plus extraordinaire lorsqu'on remarque qu'en même temps qu'il concevait et exécutait cette décoration, dans les années 1898 et 1901 par exemple, M. Besnard réalisait des figures comme le *Portrait de Théâtre* et la *Féerie intime*, c'est-à-dire les points culminants de sa hardiesse de coloriste éclatant et voluptueux ! C'est presque inconcevable par la diversité et la richesse des facultés.

LES EAUX-FORTES SUR « LA MORT »

Il convient d'isoler cette série de compositions, qui devraient logiquement être examinées dans le chapitre septième de ce volume. Il convient de les isoler comme j'ai isolé la décoration de Berck, parce que le sentiment qui les inspire est tout à fait spécial, et que son approfondissement prime la question technique. L'œuvre de Berck mérite bien d'être étudiée séparément, puisqu'elle définit un épisode mystique de l'évolution psychologique du peintre. Les eaux-fortes sur la mort nous feront comprendre un autre aspect de cette âme. Au point de vue du métier, elles se rattachent aux autres pièces du maître ; au point de vue de l'idéologie, elles sont tout à fait typiques.

Un riche collectionneur, le baron Vitta, qui possède de fort belles œuvres modernes, notamment de Jules Chéret, et qui commanda à M. Besnard la décoration d'un piano pour sa villa

d'Évian où tout est dû à la collaboration de grands artistes actuels, — le baron Vitta désira que M. Besnard fît pour lui cette série de planches, au nombre de vingt-six; elles sont introuvables parce qu'il a acquis les cuivres en toute propriété et ne consentira de tirages qu'au jour par lui choisi. J'ai donc le regret de ne pouvoir mettre sous les yeux du lecteur aucune de ces compositions, connues de moi, comme des amis de l'artiste, uniquement pour en avoir vu chez lui le seul jeu d'exemplaires qu'il en possède, toute reproduction ou vente étant interdites. Le baron Vitta jouit donc en secret d'une fort belle chose, inestimable.

Ces eaux-fortes sont des variations sur le thème de la mort. Elles révèlent par leur ingéniosité tragique, combien le peintre éclatant, le virtuose amoureux de la chair, de la lumière et des fleurs, l'ordonnateur fastueux et sensuel de tant de compositions séductrices, l'orchestrateur de si vibrantes symphonies chromatiques, est parfois hanté de l'idée de la mort, penché sur ce gouffre avec une poignante mélancolie, et une peur qu'il n'a pas la médiocre jactance de dissimuler. C'est bien parce qu'il adore la vie, la santé, la beauté, le labeur, qu'il ressent et avoue cette peur de les quitter, et qu'en lui l'indépendance extrême, le goût de la liberté, viennent de la résolution farouche de ne pas perdre une seule des heures de cette existence, de la posséder le plus intensément que possible.

Beaucoup de peintres ont traité ce sujet terrible : mais aucun ne l'a traité avec les intentions de M. Besnard.

Les peintres de la mort ont obéi à deux ou trois sortes de considérations. Le plus communément, c'étaient des croyants qui voulaient exprimer leur foi en une vie future, leur détachement de ce monde périssable, leur spiritualisme dogmatique. Les contrastes violents de la vie et de la tombe leur offraient l'occasion d'effets dramatiques. Tels ont été les Espagnols comme Valdès Leal et les Primitifs d'Augsbourg, tels encore nos réalistes bourguignons, tandis qu'on remarque de profondes différences dans l'interprétation de ce thème chez les Italiens; les giottesques sont à la fois idéalistes et réalistes, et il y a des intentions d'amère philosophie dans les fresques du Campo Santo de Pise, avec une grande pitié, tandis qu'il y a de l'implacabilité vengeresse chez Signorelli et Michel-Ange. Les dernières limites du réalisme ont été atteintes à la fois par Grünwald dans la *Crucifixion* de Colmar et par Holbein le jeune dans le *Christ mort* de Bâle, dans deux acceptions bien oppo-

sées. De la hideur même du corps putréfié, Grünwald fait surgir l'idéalisation : on découvre, en étudiant ce merveilleux tableau, que dans la pensée du Germain mystique la hideur même de cette chair prouve qu'elle n'est rien, que l'âme seule compte, comme l'a fort lucidement compris et exprimé Huysmans dans son célèbre commentaire de ce tableau. Au contraire le Christ d'Holbein, avec son incroyable vérité anatomique, est bien l'œuvre d'un Réformé probablement sceptique, qui voit l'homme-dieu comme n'importe quel autre être humain, et constate sa misère avec le sang-froid d'un chirurgien, sans la moindre velléité d'idéalisme. Le tableau de Grünwald est un acte de foi, celui d'Holbein ratifie le doute méthodique d'un calme incroyant. Holbein d'autre part, par sa célèbre série de bois sur la Mort, fait acte de vengeance sociale. Ces étonnantes petites scènes, si parfaites, si curieuses, mêlent la mort à la vie surtout pour nous montrer combien la Camarde est la vengeresse officielle des pauvres molestés par les riches. C'est là une œuvre de haine et de sarcasme conçue par un plébéien et un antipapiste, heureux de dénombrer les tours que la Faucheuse joue aux seigneurs, aux prélats, aux dames nobles, aux argentiers, aux reîtres, à toute la caste possédante et opprimante. Il y a même de la bassesse et de la farce lourde dans cette vindicte de luthérien. L'œuvre de Holbein est dénuée de toute pitié, de toute émotion, de tout rêve : elle n'est qu'une représaille, elle ne fait appel à aucune rédemption, à aucun pardon, malgré le symbolisme obligatoire de certains accessoires religieux. Pour Holbein évidemment il n'y a rien que le néant, et il place le squelette derrière un portrait vivant avec la raillerie glacée du matérialiste narquois. Beaucoup d'autres peintres et graveurs ont introduit, jusqu'à la banaliser, la tête de mort dans leurs compositions. Elle y est le signe quasi conventionnel d'époques de réaction anti-religieuse, dans une acception opposée à l'acception terriblement mystique où la prenaient les peintres espagnols.

Il serait très intéressant d'examiner, dans un livre d'études comparées, comment l'idée de la mort a réagi sur les artistes plastiques selon les races, les climats, les nationalités. Je ne puis qu'indiquer ici combien cette diversité d'interprétations est grande et reflète les événements sociaux et religieux : elle va de l'ascétisme au drame emphatique, à la farce macabre, au mauvais goût ricaneur. Mais on peut toujours en ramener toutes les variantes à deux grands aspects : la croyance éperdue ou le réalisme sceptique.

Selon qu'elle se présentait à des spiritualistes ou à des athées, l'idée de la mort a produit des œuvres désespérées ou ironiques, fantastiques ou mornes, nobles ou plates, sans parler des peintres et des sculpteurs tout de procédés, de *pratique* qui n'y ont vu qu'une occasion de poncif et d'accessoire au même degré que les amours, les dieux mythologiques ou les autres morceaux de répertoire. Il y a les imagiers pieux pour lesquels la mort n'est que la porte ouverte sur le ciel, la délivrance de l'âme rejetant la chair : les fanatiques, qui songent avec terreur à la pourriture, au péché, à la vengeance divine et à l'enfer; les incroyants, qui se résignent avec bonne humeur à la destruction corporelle et n'ont aucun respect pour la *guenille* qu'ils quitteront; les révoltés sociaux, pour qui la mort est la terrible niveleuse, la punisseuse des riches et des tyrans, et qui, bien qu'exposés aussi à ses coups, la célèbrent presque avec joie, en songeant qu'elle sera mille fois plus pénible aux satisfaits qu'aux misérables; toutes les nuances du caractère humain se révèlent par les façons de comprendre la mort, en art comme dans la vie. Il est enfin à remarquer que le goût des danses macabres, des représentations plastiques de la Dame à la Faux, est complètement disparu depuis l'avènement des idées transformistes et évolutionnistes. Cela est significatif. De telles images semblent reléguées au magasin des épouvantails romantiques, on n'en rencontre plus dans la production contemporaine, et là encore M. Besnard est le seul à avoir repris ce thème de jadis, ce thème désuet mais éternel pourtant.

Ceci permet de remarquer plus vivement encore avec quelle originalité il l'a conçu, et dans un esprit qui ne se retrouve chez aucun de ses prédécesseurs en art plastique. Certes, il n'a aucun point commun avec Valdès Léal, Grünwald, Germain Pilon, Holbein ou d'autres. Il ne se réfugie pas dans la foi pour fuir l'épouvante, il ne déclame pas sur la mort niveleuse des fronts orgueilleux, réparatrice des iniquités et destructrice des empires, il n'affiche pas la froide indifférence du carabin à la salle de dissection, il ne cherche pas l'esthétique de l'horrible. Il ne retrouve même pas cette fière et amère mélancolie que Baudelaire a exprimée en termes impérissables. Non, sa conception est toute intimiste : elle est calme, elle est contenue, et c'est tout au plus si parfois elle évoque le frisson d'Edgard Poë par la brusque intervention du fatalisme et de l'étrangeté.

L'homme qui, ailleurs, a matérialisé par l'image le dogme du

transformisme au mur d'une salle de palais des sciences, l'homme qui a montré *la Vie renaissant de la Mort* avec une consolante logique qui exclut l'horreur apparente de notre destin fugace, cet homme, en ces eaux-fortes, a pourtant montré qu'il n'était ni assez intellectuel, ni assez scientiste, pour méconnaître d'être profondément humain en sa personne, d'être ému et angoissé individuellement par l'inévitable mort. Ces eaux-fortes sont sa confidence personnelle, et en cela elles sont infiniment touchantes. Théoriquement, il est évolutionniste et a su peindre le symbole des apôtres de cette religion naturelle qu'est le transformisme; mais il n'est ni un mystique ni une machine à penser excluant l'émotion, et il ne prétend nullement au stoïcisme du médecin faisant un cours à ses élèves, de son lit, sur les symptômes progressifs de sa propre mort. Ici il est homme, et rien qu'homme, et il se sert de son art pour traduire ses anxiétés. Il est en présence d'un phénomène immanquable. Ce qui l'y frappe le plus, c'est sa soudaineté et l'impossibilité totale d'en prévoir la manifestation. Nous savons que mort et vie ne sont que des mots, que la vie est une destruction et une réédification quotidienne, que tout en nous change, s'abolit, se refait constamment. Mais ce que nous ne savons pas, et ce qui cause notre peur, c'est l'heure où l'équilibre des morts partielles se rompra en entraînant la dissociation sans appel de la conscience et du corps, le divorce de notre personnalité et du destin futur de son incarnation atomique. L'artiste est obsédé par cette pensée, et elle le conduit à concevoir la Mort comme une Présence et non comme un Avenir. Pour lui, elle n'est pas postée au bout de notre route : elle vit avec nous, elle est en nous, nous la portons, elle nous accompagne, elle est notre commensale, elle entend tout, elle peut entrer partout, elle fait partie de nous-mêmes et elle nous guette sans trêve. Pour lui encore il y a là plus d'ironie que de terreur. Il conçoit la Mort comme une sorte d'élément humoristique qui se réserve d'intervenir malignement pour couper court à nos projets, à nos amours, à nos rêves, avec la perversité de les interrompre à point nommé, si préparés ou si oublieux que nous soyons. Le sentiment de cette instabilité de toutes nos prévisions l'a saisi. Et c'est pourquoi, en ces eaux-fortes, il a mêlé ce témoin muet et ricanant à tous les aspects de la vie, sans romantisme macabre, sans effusion religieuse, avec une sorte de frayeur froide. C'est bien la conception d'un homme d'aujourd'hui, ni chrétien ni athée, ne se révoltant pas, n'aspirant pas à une consolation reli-

gieuse définie, attendant la fin selon la règle, mais se refusant à être assez glacé par l'impassibilité scientifique pour en méconnaître l'infinie tristesse et l'angoissante ambiance. Et il est naturel qu'il les éprouve, car il est un mari et un père, il est un peintre et un penseur organisé pour sentir et exprimer magnifiquement les charmes et les beautés de l'univers visible, il est un laborieux et un inspiré, il a fait de la période vitale qui lui fut dévolue un noble et sage emploi. L'anéantissement de tout cela, s'il ne le trouve pas injuste, lui paraît du moins redoutable et désolant, parce qu'il n'a point l'esprit exalté d'un mystique impatient de sa chair et plein du mépris de ce monde. Tout homme qui aime et comprend la Nature doit, avant de retourner en elle vers des refontes inconnues, regretter la vision qu'il en eut dans sa forme humaine, et ce regret est encore une des formes d'hommage qu'il lui doit. S'il faut obéir à ses lois avec courage et sérénité, ses lois mêmes commandent ce regret. L'homme qui voit la mort sans regret n'a pas su comprendre le sens de la vie. Ce regret n'exige pas la terreur, qui peut être surmontée et qui est inhérente à toutes les périodes de dissociation chez les êtres animés; l'âme humaine peut se maîtriser, mais il serait anormal qu'elle s'évadât avec l'inconscience des feuilles qui se flétrissent ou des pierres qui s'effritent. Le regret est une forme de reconnaissance des beautés de la Nature sous son aspect de Vie, avant d'entrer dans son aspect de Mort et de ressusciter dans une inconnaissable naissance que la conscience actuelle ne percevra plus.

C'est dans la mesure de ces pensées et de ces restrictions que les eaux-fortes sur la mort ont été composées. Elles constituent une sorte de *suite* très libre, qu'on pourrait parfois comparer aux *Chants et danses de la Mort* de Moussorgsky. Elles supposent toutes les variantes de l'inévitable intervention dans la vie habituelle, sans faire jamais appel au fantastique ou au dramatique exceptionnels et imaginés. Voici par exemple le cas le plus banal, *l'Accident*. Voici la mauvaise présence auprès du lit d'un malade. Voici la Visiteuse entrant au foyer d'une paysanne. Mais bientôt le sentiment se nuance d'imprévu et se complique. Deux amants sont tendrement enlacés dans un jardin fleuri : ils ne se doutent pas que la mort est là, qu'elle s'approche d'eux. Nous la voyons, ils l'ignorent. Une autre planche nous montre encore des amants; et cette fois la mort ne se cache plus, elle les saisit, les étreint, et consomme leur réunion définitive. Une scène nous découvre un

coin de souper, une vision d'orgie : nonchalante en son rocking-chair, assistant à la débauche d'autrui avec un flegme narquois, quelle est cette figure? La Mort, qui attend. Dans une rue, parmi les ombres, un homme suit tenacement une silhouette féminine, d'allures provocantes. Tout en elle trahit le manège de la courtisane professionnelle. Elle trouve sans doute qu'elle s'est assez fait désirer, elle s'arrête, elle tourne la tête : cette fille a le masque de la Mort. Ailleurs, nous nous trouvons dans une foule confuse : quel est ce passant qui y flâne et sait avec une souplesse si étrange se glisser parmi la cohue? Edgar Poë l'a décrit jadis avec une sinistre beauté fataliste : c'est *l'homme des foules* anonyme et éternel. Pour l'aquafortiste, cet impénétrable et emblématique passant est devenu la mort elle-même. Passerons-nous de la rue dans le brillant et chaleureux décor d'une soirée? Voici qu'une jeune, svelte et raffinée mondaine s'y avance, et s'incline pour saluer l'hôtesse, une grande dame courtoise mais fière : et cette grande dame est la Mort. Une autre eau-forte, d'un effet saisissant, d'un merveilleux tragique contenu, nous place sur le terrain auprès d'un duelliste. Il lâche son épée, il vacille, il va tomber : en face de lui son adversaire, qui vient de le frapper, se rejette en arrière en abaissant son arme, et juge d'un regard que le coup a été décisif; il est grand, mince, souple, implacable — et au-dessus de son torse simplement vêtu d'une chemise, c'est le masque de la Mort qui se lève. Quitterons-nous la ville et ses milles tragédies journalières? Nous sommes parvenus dans la campagne paisible. Un vieux peintre, penché sur son chevalet, est absorbé par la joie de rendre cette lumière, ces verdeurs, ces nuées légères : quelqu'un derrière lui suit son travail en silence. Et ce quelqu'un est la Mort. Sur la route cette fois, passe un cavalier : il est robuste et bien campé sur sa selle, content de chevaucher au grand air, de respirer à pleins poumons. Pourtant il croise un passant qui s'éloigne dans les buissons, sur le bas-côté, et il se retourne à demi, vaguement inquiet sans savoir pourquoi : la Mort est ce passant. La voici encore qui entre chez une pauvresse et, pleine de compassion, la délivre de la dure vie. Elle n'a pas toujours ces attendrissements-là : ici elle assaille un homme juché sur un échafaudage, elle s'appelle Vertige et, en ricanant, jette l'homme dans le vide. Ici elle est féroce : sur le lit d'un moribond, accroupie, elle l'étrangle, elle lui ferme sur le cou le carcan de ses mains osseuses, et, les yeux fixés sur la pendule, elle attend la minute où elle serrera



Cl. Moreau frères.

PORTRAIT DU PIANISTE ÉMILE SAUER



Cl. Moreau frères.

PORTRAIT DE M. FRANTZ-JOURDAIN



Cl. Moreau frères.

PORTRAIT DU PEINTRE GRAVEUR ALPHONSE LEGROS
(Musée du Luxembourg)



Cl. Moreau frères.

LA FAMILLE DU PEINTRE A TALLOIRES

l'étau définitivement. Et la voilà enfin dans l'alcôve où se consomme l'amour de deux êtres. Elle se substitue à l'amant, elle le repousse de ses deux pieds arc-boutés, et c'est elle qui achève dans le néant la possession, en brisant net le cœur de l'amante heureuse. Cette page-là est une des plus terribles de l'art moderne. Elle ne saurait être décrite. Elle s'apparenterait aux plus célèbres et aux plus secrètes gravures de Félicien Rops, si elle n'était, malgré son sujet, absolument chaste par son exécution. Le tragique y exclut toute idée licencieuse. On y sent passer, plus qu'en toutes les autres, le souvenir psychologique de Baudelaire. Elle est purifiée par ce charme de l'horreur qui n'enivre que les forts.

C'est la seule, d'ailleurs, qui atteste la violence et atteigne à une sorte de pathétique morbide. Les autres sont calmes dans leur constatation du Risque caché derrière l'existence. Chacune d'elles semble nous dire : « Voici ce qui est. Voici ce qui peut toujours nous échoir. » Et l'auteur ne s'emporte pas dans des désespoirs romantiques, il ne se complaît pas dans des ironies de philosophe désabusé, il ne déclame ni ne sentimentalise. Ici comme partout, son clair esprit se satisfait de l'envisagement précis des éventualités. Cette mort, il la conçoit comme un frôlement incessant, et il l'exprime de même. Ses eaux-fortes sont petites, et traitées cursivement, par hachures, dans des tonalités grises, sans noirs profonds : ce sont presque des pages d'écriture nerveuse et rapide. La mort n'y apparaît point effrayante par son attirail : il l'y montre voilée, pareille à un être quelconque, et il n'abuse ni du squelette ni du crâne dont on a fait tant de motifs faciles d'effroi. La Mort est vraiment dans ces planches un personnage effacé, discret, anonyme, sans rien de macabre, et sa présence n'en est que plus grave. Les sites, les décors, les figures sont traités avec légèreté, par indications cursives, juste ce qu'il faut pour fixer l'esprit, et la science extrême se dissimule sous un aspect d'improvisation. On dirait que ces feuillets ont été crayonnés, certains soirs par un artiste rêvant, après la tâche faite, dans le silence de l'atelier, s'interrogeant sur le destin, sur la vie, sur soi, s'avouant des craintes mélancoliques et en prenant note pour lui-même. On sent qu'il a vécu avec cette idée, malgré la santé, le succès et le bonheur, y revenant, la cherchant autour de lui dans ses promenades. Cette série est presque une confession d'inquiétudes faite par un homme qui, sous une apparence de magnifique équilibre moral et physique, garde une fébrilité, retrouve l'écho d'hérédités lointaines, a des troubles, des

doutes, des angoisses, une sensitivité aiguë jusqu'à la douleur. Je me souviens qu'un jour je parlais à M. Besnard du bel exemple de beauté et de force qu'offrait sa vie physique et intellectuelle, vantant ses œuvres amoureuses de la chair et de la lumière, l'allégresse chromatique de ses décorations murales, son goût pour l'élégance, les sports, la vie en pleine nature, sa joie de créer incessamment, le déroulement immanquable pour lui d'un magnifique avenir. Il m'écoutait, courtois et pensif, avec une expression ambiguë, un pli un peu amer au coin de la lèvre. Il prit dans un bahut un carton, l'ouvrit, et me dit doucement : « Je crois que vous ne connaissez pas ceci de moi ? » Et je vis pour la première fois ces eaux-fortes sur la mort. Il me laissa les examiner sans ajouter une parole. Quand j'eus achevé, je le regardai : et je sentis alors qu'il serait inutile d'entrer plus avant dans sa pensée. J'ai déjà dit qu'il est cordial, mais peu confidentiel, s'imposant par pudeur une grande retenue, et se renfermant dans un mutisme jaloux lorsqu'il suit un songe intérieur. Il ferme alors, moralement, une porte derrière soi. Le fait seul de répondre à ma tirade optimiste en me plaçant sous les yeux ces images m'en disait assez pour que je comprisse au nom de quelle restriction intérieure l'artiste avait fait ce geste. J'avais entrevu une zone cachée de son âme, et je mesurais toute la signification de son ardeur au travail, de son indépendance, de son adoration de la femme, du luxe, de l'art du *home*, de la montagne, de la mer, des fleurs, de tout ce qui devient la mort.

Il est revenu à ce thème en une autre eau-forte datant d'une époque différente, et plus grande que celles du baron Vitta. Il y a représenté, avec de beaux noirs et de vives lumières, une famille attablée devant le repas du soir. Un domestique murmure discrètement à l'oreille du maître du logis : « Quelqu'un demande Monsieur... » Il se retourne à demi et, dans la pénombre, derrière la porte entr'ouverte, on devine la silhouette de la Mort. Cette œuvre est glaçante, elle est conçue avec la même sobriété que les autres, le même dédain de tout effet facile et extérieur. Elle montre que la même préoccupation a chuchoté à diverses reprises à l'oreille du grand virtuose des lumières heureuses. Il a d'ailleurs redit sa pensée en peignant cet émouvant petit tableau qui, au musée du Luxembourg, nous montre une morte dans son lit blanc, et il a repris ce masque aux orbites noires, au nez mince, au front pâle et doux nimbé de cheveux bruns, dans une eau-forte, à moins

que de cette eau-forte ne soit né le tableau. L'un et l'autre sont saisissants par le calme, par l'appesantissement de cette tête inerte au creux de l'oreiller, par la subtilité avec laquelle l'artiste a saisi l'expression qui suit presque immédiatement la mort. Tout est accompli, la répugnance et l'effroi n'interviennent pourtant pas encore dans notre pensée, un peu du charme de la jeune vie persiste, et la pitié domine. Cette pitié, ce calme, assurent à toutes les œuvres de M. Besnard relatives à ce thème une place bien à part dans la série des fantaisies macabres ou des peintures mystiques qu'il a prétextées à travers les âges de la peinture. Si, devant ces compositions, il est loisible de philosopher, du moins n'y est-on pas incité par aucune de ces exagérations banales, aucun de ces symboles conventionnels, aucune de ces affirmations religieuses ou aucun de ces truismes sociaux qui foisonnent dans les productions du réalisme. On n'y trouve ni supplication ni mélodrame, mais seulement l'impartiale, amère et hautaine vérité, telle que l'a relatée un intelligent et humain artiste aimant la vie, mais consacrant quelques réflexions à la terrible Interruptrice — à la Visiteuse éternellement prévue et imprévue.

V

LE PEINTRE DE NU ET DE RÊVE

La *Femme nue* du Luxembourg. — La technique des impressionnistes et celle de M. Besnard. — Un paradoxe de Whistler. — Les études. — Les fantaisies : *Baigneuses, Léda,* la *Cascade,* la *Baignade dans le lac d'Annecy.* — L'amour de M. Besnard pour Ingres; recherches sur les affinités inconscientes de sa seconde nature avec Delacroix. — Un poème du nu : la *Féerie intime.*

LE NU FÉMININ, FÊTE DE COULEURS

La *Femme nue se chauffant*, qui rayonne au musée du Luxembourg comme si elle était peinte depuis hier, a vingt-sept ans d'âge : ce n'est pas seulement un des chefs-d'œuvre de l'art moderne, c'est encore une toile très significative, nous l'avons dit, parce qu'elle trace nettement la démarcation entre l'art impressionniste et celui de M. Besnard. C'est le premier nu signé de lui dont on ait vraiment parlé. C'est peut-être le plus beau qu'il ait réalisé. En tout cas, ne restât-il de lui rien d'autre en ce genre, l'œuvre suffirait à définir toute sa technique.

On y trouve en effet, et au plus parfait degré, la fusion intime de ses deux tendances : tout oser dans le coloris, ne jamais pourtant sacrifier le dessin. Cette formule peut faire sourire en son apparente naïveté, et bien des peintres murmureront : « Pardieu! plus facile à dire qu'à prouver! » Là pourtant gît la profonde différence de l'artiste et des impressionnistes. Ceux-ci, lorsqu'ils ont abordé l'étude du nu, ont bien été obligés de quitter le parti pris technique qui se révélait dans leurs paysages. En ceux-ci ils représentaient non pas les objets, mais la lumière ambiante, véritable sujet de leurs tableaux. Ils ne voulaient pas colorier un dessin, mais exprimer des rapports de couleur, des rapports symphoniques et synchromistes. Le voile versicolore de l'air irradié

par le soleil, interposé entre nos yeux et les objets, était le but de leur effort expressif. Il s'ensuivait que le dessin des objets eux-mêmes était altéré plus ou moins par les vibrations de l'enveloppe aérienne, et ensuite qu'ils s'en préoccupaient assez peu; dans les plus beaux Monet, il ne faut chercher que des indications, des maisons signalées par quelques taches blanches ou rouges, des arbres dont l'essence n'est pas reconnaissable, silhouettés décorativement, arbitrairement. Tout y est défini par des valeurs, tout y est thème à l'étude de la décomposition de la lumière, le site n'est qu'un *prétexte*, et non un *portrait*, comme il l'est par exemple dans Ruysdaël, et toute la série de meules, de peupliers, de vues de la Tamise ou de cathédrales peut porter un seul titre : *la Lumière*. Il en alla autrement lorsque des artistes comme Renoir, ayant appliqué cette technique au paysage ou à la fleur, voulurent peindre du nu. Il est curieux, par exemple, de voir qu'en ce cas Renoir, qui est un très grand artiste en qui revivent toutes les grâces françaises du XVIIIe siècle, en qui revit un peu de l'âme de Boucher et de Fragonard, revint avec une sincérité naïve à la facture lisse, donnant à ses premières *Baigneuses* une chair de kaolin, étalée au couteau. Ensuite sa facture varia, mais jamais il n'employa le procédé de la tache, et il sentit, étant fort intelligent, qu'il lui fallait insister sur le dessin avec la précision des vieux maîtres, tout en appliquant, dans le coloris, les procédés impressionnistes, ombres bleues, lumières orangées, contre-jours colorés par des tonalités brisées empruntées aux reflets de l'ambiance, etc. Il s'en faut cependant que, malgré un travail acharné et très sincère, Renoir ait évité des fautes de proportions et des invraisemblances anatomiques parfois choquantes, et que fait seul pardonner le charme tendre et riant de sa couleur. Encore est-il le seul beau peintre de nu de l'impressionnisme. Il n'y faut point compter Manet, lequel ne fit de nus qu'à la manière toute classique, avec des simplifications un peu rudes, et à l'époque de sa manière espagnole et caractériste, avant de s'éprendre des théories luministes qui absorbèrent la dernière partie de sa vie et de son œuvre. Les autres impressionnistes ont appliqué plutôt fâcheusement le procédé de la tache et même du pointillisme à la figure nue, en négligeant de plus en plus le dessin, en traitant l'anatomie par à-peu-près, en ne se préoccupant que de la ligne et de la silhouette de la figure, prétexte à une série d'harmonies colorées plus ou moins véridiques ou admissibles. Les nus de Degas, qui n'est en aucune

façon un impressionniste, sont de façon toute classique, excepté dans ses derniers pastels, où l'impeccable dessin de ce maître est sacrifié à une certaine recherche décorative sous la zébrure des tons juxtaposés.

D'une façon générale on peut dire que la visée essentielle de l'art des impressionnistes devait tendre à abolir ou tout au moins à négliger les nécessités formelles de la figure nue, et du dessin en général, le *portrait* et la *ressemblance* de la *lumière* étant leur but essentiel. Nombreuses sont leurs incorrections de dessin dans les personnages vêtus, les animaux, les objets, les architectures. Ils furent avant tout des paysagistes, des improvisateurs sensitifs, des spontanés ayant peu étudié, ne s'en remettant qu'à la perspicacité de leur rétine, ne cherchant dans la figure que ses relations décoratives avec le paysage, n'y voyant qu'un motif à colorations, se souciant peu ou point de l'expression, se contentant du mouvement vivant, n'ayant guère le goût ni la faculté d'exprimer la vie intérieure. Aucune de leurs figures ne donne à penser dans le sens où un portrait donne à penser. Ce sont, exclusivement, des assembleurs et des combinateurs de taches colorées, des notateurs de valeurs.

Or, la *Femme nue se chauffant* a été, lorsqu'elle a paru, considérée par le public comme un morceau impressionniste, simplement à cause de la hardiesse apparemment outrée de sa couleur. M. Besnard y est allé en effet aussi loin que quiconque dans l'étude des reflets. Cette femme agenouillée devant un feu en reçoit toute l'ardeur, qui colore sa poitrine et son visage des plus ardentes tonalités orangées. Comme elle est éclairée dans le dos par le jour clair de sa chambre, la lutte des radiances du feu et de celles du jour s'intensifie sur le corps nu par le conflit des tons chauds et des tons froids, de l'orangé et du bleu. La femme est une rousse à peau très blanche et nacrée. Cette nacre est merveilleusement propice à recevoir ces reflets contrastés, à les faire jouer, à les concilier sur sa fine et luisante surface. Il semblait extraordinaire à cette époque-là de colorer un nu avec du bleu et du jaune, bien que l'observation d'une telle harmonie en un tel cas soit facile à tout le monde. La conception toute conventionnelle du nu académique, avec ses demi-teintes grises et brunes, empêchait les yeux de se dessiller; aujourd'hui les yeux sont faits à de telles harmonies, l'emploi des combinaisons orangées bleues ayant même dégénéré abusivement, et le tableau semble sage auprès de

ce que l'on a vu depuis. Ce que nous pouvons y observer, c'est que l'étude des conflits lumineux n'y est pas, comme dans les toiles impressionnistes, *extérieure* à l'objet qui les prétexte. C'est réellement la femme qui est le *sujet* du tableau. Elle est peinte avec toutes les caresses d'un pinceau qui la modèle amoureusement, par grandes et souples coulées dans le sens des inflexions de la chair. Elle est dessinée avec la couleur dans le ton singulier mais logique de son éclairage. Elle est peinte avec la plus délicate sensualité, on sent que l'artiste adore la nudité féminine, et n'a pas devant elle cette sorte de froideur calculatrice qu'on sent chez l'impressionniste absorbé par le souci de la décomposition technique. M. Besnard exprime les reflets et l'ambiance par des vibrations de couleur qui cernent la silhouette. C'est la chair elle-même qui réfracte la lumière et en est enveloppée comme par une buée lumineuse où se fondent les bleuités et les nuances de cadmium : et c'est comme une caresse chromatique qui, subtile, épouse les contours.

Mais jamais le dessin n'est éludé dans la joie de cette recherche de la lumière. Sous cette féerie, il y a une armature anatomique impeccable. Le dos cambré, moelleux, révèle pourtant dans sa courbure les saillies de la colonne vertébrale, du bassin, avec une justesse que ne démentirait pas le plus sévère des dessinateurs d'École. C'est un dos aussi beau par son dessin que celui de la sublime petite *Danaïde* de Rodin. Il reste enfin à noter un aspect que les impressionnistes ont entièrement négligé, sauf parfois Renoir. C'est celui de la poétisation du vrai. Par son attitude, par l'arabesque sinueuse de ses membres opposée à la puissante simplicité du dos, par le mouvement félin de sa tête, par l'éclairage étrange de son œil éclairé dans un profil quasi perdu, par l'arrangement décoratif et capricieux des étincelles du foyer, par la façon dont la main tient une tasse de Chine, ce tableau n'est pas qu'une étude de maître : c'est un poème de sensualité tendre et raffinée, d'une animalité troublante, d'une grâce qui étonne, et la luxueuse matière, la pâte onctueuse, souple, soyeuse, où s'indiquent nerveusement des rehauts et des accents, ajoute à l'impression de l'ensemble.

Ce morceau, c'est déjà tout M. Besnard. C'est une œuvre aussi éloignée de la froide académie que de la technique impressionniste, classique par son dessin, hardie par son coloris, et absolument personnelle dans son intention de poétiser sans mentir.

Elle annonçait une conception très particulière du nu féminin à un moment où on ne trouvait guère, en dehors du nu d'école, que des morceaux francs et savants comme ceux d'Alfred Roll, mais limités à la vérité, sans souci d'interprétation ornementale, des nus exacts et solides, comme les avait voulus Manet dont provenait Roll — ou alors des jeux de prisme tentés par les imitateurs de l'impressionnisme. Ceci était d'un voluptueux subtil, plus artiste que tous les autres, s'avérant technicien superbe, mais cherchant autre chose, cherchant à vêtir la féminité d'un chatoiement de couleurs pour rendre sa grâce plus singulière et plus attirante encore. Il y avait en ce morceau la volonté, jusqu'alors négligée par tous, d'une *fête* de la couleur, la volonté de considérer le corps de la femme comme un élément de joie lyrique. Quelqu'un avait eu cette volonté, mais il ne l'avait exprimée que par l'inflexion infinie du trait, parce qu'il était peu hardi coloriste et plus dessinateur que modeleur : et ce quelqu'un, c'était M. Ingres. L'inflexion du trait dans la toile de M. Besnard, c'était l'inflexion de certaines femmes pâmées dans le demi-jour chaud et parfumé du *Bain turc*. Cette sensualité gourmande mais contenue, cet amour de l'épiderme féminin, M. Ingres les avait eus, et seule l'intervention extérieure des reflets bleus et orangés, qui faisait crier à l'outrance impressionniste en 1887, séparait du vieux Montalbanais le jeune prix de Rome de la veille. M. Ingres aussi avait voulu, sinon pu réaliser, cette plénitude des modelés, cette radiance de la chair opposant son éclat à celui de la lumière : mais il était plus propre à les rendre par la science des contours que par la matière elle-même, nourrie et moelleuse. Le torse de cette *Femme nue*, inondé de clartés contrastées, est lui-même, par la chaleur intérieure du sang jeune, un foyer qui émet des rayons luttant avec ceux qu'il reçoit — et ceci M. Ingres, en son temps, ne s'en doutait pas comme son admirateur futur.

La facture lisse, quoi qu'on en ait dit — et M. Besnard le prouve comme M. Ingres — est la meilleure qui convienne au nu, si intense, si étrange que soit selon l'éclairage la tonalité dont est chargé le pinceau. Elle évite le déplaisant aspect de maladie de peau, de chair de poule, que donne le procédé de la tache et des tonalités juxtaposées, la recomposition et l'unification sur la rétine du spectateur exigeant un recul que la théorie impressionniste a toujours réclamé et qui est impossible à obtenir en fait, dans un appartement où le tableau est un élément ornemental qu'on voit

de près, et même dans les musées. Le procédé de la tache n'est justifié que dans la peinture murale, qui seule impose le recul nécessaire : aussi M. Besnard, dans ses décorations, n'a-t-il pas manqué de l'employer pour donner aux figures plafonnantes toute leur force de coloris, mais là seulement, le procédé lisse adopté partout par l'École rendant fades et grises les œuvres murales. Delacroix n'a pas négligé la même observation, comme on le constate dans la facture tout impressionniste, avant la lettre, de la *Lutte de Jacob avec l'Ange* à Saint-Sulpice. Mais, dans le tableau, cette vision du procédé est fâcheuse.

Un jour, en visitant une exposition d'impressionnistes, je rencontrai Whistler, que j'avais connu chez Stéphane Mallarmé, et qui voulait bien me témoigner un peu de sympathie. Nous revînmes ensemble à pied jusqu'à la porte de la vieille et calme demeure qu'il habitait alors rue du Bac, en parlant de ce que nous venions de voir. Au moment où je quittais ce petit homme nerveux, sarcastique, infiniment poli et pince-sans-rire, il me dit de sa voix acidulée : « Voyez-vous, ces impressionnistes ont un admirable talent... magnifique en vérité... Seulement, je ne peux pas les aimer, parce qu'ils sont bêtes. »

J'étais encore abasourdi par cette sortie que Whistler avait disparu en riant dans l'ombre de son porche, bizarre et subtil comme un personnage de Poë qu'il était réellement. Et je m'en allai penaud et quelque peu scandalisé. Depuis, j'ai beaucoup réfléchi, et j'ai compris ce que voulait dire le magicien des *Nocturnes* et du portrait de lady Campbell. Il était violemment choqué à l'idée que des artistes insistassent pour bien montrer analytiquement le procédé de leur travail, lui qui mettait, en raffiné et en dévot de l'inanalysable Velazquez, tout son soin à effacer tout signe visible de sa facture. Whistler estimait que la magie de l'œuvre se détruit par la révélation au public des moyens dont a usé son auteur dans le secret de l'atelier, et pour lui une lumière dont on décomposait les éléments spectraux par un travail apparent de tons juxtaposés perdait tout prestige et toute poésie. C'était cela qu'il trouvait *bête*. Le mystère était pour lui une condition de la perfection. Il jugeait que le public n'a pas le droit de savoir *comment c'est obtenu* : et je crois que M. Ingres eût été de cet avis. Whistler d'ailleurs exagérait un peu ce désir jaloux du mystère de la facture dans ses propres œuvres. Il consacrait ses dernières séances à effacer toute apparence d'effort et même à simuler quelque négligence, mettant

un certain dandysme dans cette affectation d'improvisation, et se ressouvenant certainement des explications paradoxales de Poë dans *la Genèse d'un poème*. D'autre part ce que Whistler devait trouver *bête* dans l'impressionnisme, c'était l'absence de toute vie intérieure et de toute suggestion, l'acharnement à fixer des effets fugitifs et à lutter d'instantanéité avec des moments exceptionnels de l'éclairage solaire, au lieu de créer une synthèse. Ces tendances ont parfois conduit, même, le vrai grand peintre qu'était Whistler à être encore plus volontiers un poète de l'étrange, un raffiné littéraire, et plus grand artiste que peintre.

Sans ressembler en quoi que ce soit à Whistler, M. Besnard a toujours gardé le souci non point de dérober totalement sa facture, mais de la libérer du procédé systématique et de la mêler intimement aux diverses matières des objets et des êtres qu'il représentait. Si elle se dérobe, c'est par son caractère de souplesse protéiforme, se renouvelant à chaque tableau. Spécialement dans le nu, cette technique s'incorpore à la chair, en suit les modelés et les contours, avec de larges et moelleuses inflexions du pinceau, en essayant toujours d'obtenir une matière qui soit aussi pareille que possible à la chair elle-même, comme l'a cherchée Renoir. En général ces toiles sont peintes en grisaille légère, à l'essence, puis l'artiste y revient avec des glacis, presque sans empâtements, et ce procédé donne une grande fluidité et garde aux glacis une vive fraîcheur. Je ne connais pas de nus de M. Besnard peints *en pleine pâte*, et sa technique à l'huile est bien d'un décorateur et d'un aquarelliste, elle est exempte de lourdeurs et de triturations. En cela elle ressemble beaucoup à celle d'Ingres, elle est classique, et appartient résolument à l'école de la *facture lisse*. Mais c'est par la hardiesse et la variété des reflets, par l'application vibrante des tons purs, qu'elle cesse de ressembler à celle d'Ingres, à ses roses un peu fades, à ses bruns d'ombres sans réfraction des complémentaires.

La *Femme nue se chauffant* a été le point de départ magistral d'une série considérable de nus éclatants, tendres et sensuels. Un caractère leur est commun : le désir de traiter la chair féminine comme le motif de joie optique le plus intense qu'il soit possible de voir, avec les fleurs. Sur tous ces torses et ces galbes la lumière fait jouer ses féeries changeantes. L'étude des reflets a été poussée par l'artiste aussi loin qu'on le pouvait rêver. Chardin avait été le premier à observer et à consigner, dans ses prodigieuses natures-

mortes, les réciproques échanges des tonalités de matière à matière, altérant le *ton local* de chaque objet par des radiances dérivées du ton local de l'objet voisin. L'examen de ses œuvres montre qu'il y parvenait par une sorte de pointillage extrêmement serré, composé des dérivés de chaque tonalité, et créant à la jonction des deux objets qui s'influençaient un léger halo versicolore se fondant en un gris résultant, non du blanc et noir ou du bitume, mais de la juxtaposition de nombreux *picotis* de couleurs. C'est l'impressionnisme, déjà, comme il est déjà dans les tableaux de Watteau où Delacroix en retrouva les hachures de tons purs. M. Besnard s'abstient de ces divisions, et c'est par tonalités composées sur la palette et appliquées directement qu'il révèle sur la toile les reflets. Tout au plus lui arrive-t-il — et encore est-ce presque toujours dans les décorations — de modeler par larges entre-croisements de longues touches disposées en treillis et entremêlant par exemple, pour modeler un dos en pleine lumière, des zébrures de bleu et d'orangé où le reflet d'un feuillage voisin fait intervenir des verts véronèse, ce feuillage étant lui-même bleui de cobalt à contre-jour. Mais en général ces zébrures entre-croisées, dont il s'est servi pour esquisser et qui sont tressées à la façon des osiers d'un panier, sont fondues ensuite par des glacis, et la facture est peu apparente. En comparaison avec les nombreuses roueries de procédés auxquelles s'ingénient de plus en plus les exécutants modernes, on peut dire que la facture de M. Besnard est des plus simples, des moins *virtuoses* : et tout le prestige de son *jeu*, si je puis employer cette expression au sens musical, est dans la décision du coup d'archet et la longue tenue des sonorités, dans la faculté de faire chanter la gamme de chaque couleur et de lui faire rendre toutes ses possibilités chromatiques. Ceci, c'est la science des valeurs et l'acuité de l'œil : mais de *cuisine* dans les pâtes, d'alchimie dans la combinaison des vernis, dans les retouches, il n'est pas question. Le métier de M. Besnard est sobre et rapide, l'idée et le mouvement le préoccupent trop pour qu'il travaille avec amour, comme un bijou ciselé, une toile empâtée, à l'exemple d'un Monticelli. C'est un harmoniste et non un joaillier.

La chair a donc été pour lui la substance la plus délicatement propre à expérimenter les associations et les dissociations des reflets, lesquels intéressent plus que la lumière directe sa sensitivité subtile d'artiste amoureux du rare. Peu ou point de *coup de soleil* en cette œuvre étincelante : tout s'y passe entre deux

lumières, tout y est contrastes et conflits. L'éclairage préféré du peintre est celui qui tombe d'en haut, incendie la chevelure, baigne d'ombre les cavités des yeux, pose deux touches d'ombre sous les pommettes et une sous les narines, et prolonge jusqu'aux seins l'ombre portée du menton. Ou alors, inversement, l'éclairage d'en bas qui illumine si singulièrement la lèvre supérieure, les narines, la paupière inférieure, place un brillant insolite sous le globe de l'œil et avive le dessous des sourcils en laissant le front dans l'ombre, ce qui donne au masque une expression quasi fantastique. Le peintre a une préférence manifeste pour les blondes, et surtout les blondes presque rousses, leur épiderme nacré, d'un blanc brillant, étant le plus propre à recevoir les irisations de tous les reflets ambiants. Il a souvent peint d'après des femmes très charnues, avec une joie de palette révélant ses sympathies pour Rubens, et il a exprimé le poème de la chair, en ses études de torses, avec une vigoureuse sensualité réaliste, se plaisant à modeler avec autant de précision que de gourmandise les gorges, le pli de la taille, le pli de l'aisselle, la rondeur ambrée de la nuque, le volume d'un bras musclé et nourri. Ces nombreux morceaux, qui portent des titres de fantaisie et ont été dispersés un peu partout, constituent une très belle collection d'études saturées de lumière, où le cobalt, la garance et le vermillon rehaussent d'accents justes et hardis un dessin par les volumes dont Ingres eût été ravi.

Parfois la composition intervient, et ce sont alors des groupements où se retrouve quelque peu l'esprit décoratif de Boucher et de Fragonard. Il existe par exemple de petits tableaux de M. Besnard représentant des baigneuses qui jouent ou se reposent dans des feuillage piqués de lumières, et ce sont des esquisses enlevées à la pointe d'un pinceau alerte, spirituel, mais toujours avec la préoccupation de faire de la chair féminine un thème symphonique. Et ces esquisses sont les divertissements d'un décorateur en marge de ses vastes compositions. Quelques toiles sont plus amples que ces caprices. C'est, par exemple, la *Léda* dont l'admirable dos s'offre au premier plan sur fond de lac. C'est l'ardente *Femme aux rhododendrons* du musée de Venise. Ce sont les *Cygnes*, s'ébattant auprès de nymphes joueuses. C'est le *Matin*, du musée de Lisbonne, où, au bord de l'eau, parmi les feuillages bleus, un faune découvre une femme endormie. C'est *Midi*, où des torses aux beaux seins brûlent comme des statues d'or. C'est, enfin, la *Féerie intime* qui enrichit la collection de M. Joseph Reinach et dont je parlerai plus

loin. Ces toiles sont d'un maître qui songe aux belles ordonnances et aux thèmes mythologiques de l'ancienne école française et de la Renaissance pour les rajeunir par la libre interprétation et la distribution ardente des clartés. Le lac au bord duquel se situent ces œuvres, c'est le lac d'Annecy, vu de cette villa de Talloires qui avoisine l'eau, et ce sont les rêves heureux que l'artiste, en veine de se permettre le régal de peindre pour le plaisir de peindre, a imaginés en suivant le jeu capricieux du soleil sur les moires frémissantes et liquides. J'en viens enfin à cette toile admirable où, sous l'arceau d'une grotte, deux baigneuses s'ébattent. Une cascade ruisselle, et forme entre nos regards et le lac entrevu, un rideau de scintillantes pierreries. Ayant laissé leur canot hors du remous, les deux naïades s'amusent à recevoir sur leurs épaules cette cataracte. Le soleil se joue au travers de la nappe tombante, l'eau rejaillit sur les corps, et se brise, et miroite, les chairs sont frissonnantes sous la douche. C'est un poème païen, quasi lacustre et primitif, d'une exécution extraordinaire, se riant des difficultés accumulées, un étonnant tableau qui ruisselle, qui sent l'eau, l'air et le soleil, et certainement une des choses les plus irréalisables que l'art moderne ait tentées. C'est un autre très beau tableau que cette *Baignade* qui montre, au milieu du lac d'Annecy enclos de vertes montagnes, quelques jeunes gens lançant d'un canot leurs nudités nerveuses. Mais ici la science vivante ne se rehausse pas du charme subtil de la toile précédente. Ce sont là des créations qui montrent à quel point M. Besnard sait être un naturiste aimant sincèrement la montagne, l'eau, l'air libre, la vie sans entraves citadines et mondaines.

L'étude du nu est, dans son œuvre de chevalet, la partie la plus heureuse. Jamais, à l'exception du nu de femme morte qui occupe le centre de la décoration de la Sorbonne, il n'a peint un nu émacié ou triste. Jamais il n'a considéré le nu humain avec la mélancolie amère d'un réaliste, avec l'âpreté d'un Van Eyck constatant la laideur désenchantante de notre pauvre machine, avec la sincérité d'un Rembrandt nous montrant sa *Bethsabée* hollandaise, avec ses cuisses courtes, ses gros pieds et sa peau jaune. Et cependant M. Besnard n'enjolive pas, comme les académiques. Il ne peint pas comme eux ces créatures en savon ou en cire rose, insexuées, dont on ne peut définir ni la naissance ni la race, et qui viennent du pays de la Convention. Il caractérise franchement, ses nus sont pleins de vie et de vérité. Mais ce qui les magnifie et les élève au

lyrisme, c'est la lumière qui se joue sur leurs volumes. Il en fait, par cette seule magie, des bouquets de tonalités qui illuminent un intérieur. Les nus de M. Besnard sont des poèmes chromatiques à la gloire féminine, comme ceux d'Ingres en sont par de tout autres procédés, par la recherche extrêmement souple de la ligne enveloppante, par l'arabesque, par les combinaisons des courbes. Évidemment ces deux peintres ont été de ceux qui ont trouvé le plus de satisfactions sensorielles dans l'analyse et la restitution du nu féminin, et ils se relient par cette commune adoration, par cette sensualité raffinée. Elle les rapproche au milieu de tous les peintres modernes. Ni Henner, ni Manet, ni Roll, pour prendre des artistes typiques et dissemblables en dehors de la froide école, n'ont vu dans le nu autre chose qu'un motif de belle virtuosité : et je ne parle même pas de Puvis de Chavannes, qui n'y voyait qu'un chaste élément décoratif. On ne peut être troublé par la vue d'un nu de ces peintres comme on l'est par ceux d'Ingres ou de M. Besnard, parce que ceux-ci gardent quelque chose de confidentiel et d'amoureux. Mais l'un nous suggère cette lente adoration caressante qui le hantait par les sinueuses délicatesses de la ligne, et l'autre uniquement par l'éclat de la peau rayonnante. Jean Brémond ne pouvait pas transmettre à son élève les dons d'éclat que M. Ingres ne posséda pas, et par contre jamais ces dons, et l'admirable emploi de la lumière radiante, ne font fléchir chez M. Besnard le sens du style linéaire, l'art d'inscrire les volumes du corps dans un chiffre ornemental, et il y est parvenu quelquefois avec la maîtrise de M. Ingres, tandis que rien de celui-ci, pas même l'*Odalisque* du Louvre et le beau luisant de sa hanche, n'atteint au prestige optique de cette merveille qu'est la *Femme nue* du Luxembourg. Et ceci m'amènera à un parallèle assez curieux.

INGRES ET M. BESNARD

Je crois qu'il sera utile que j'en vienne ici à examiner les raisons du tenace amour de M. Besnard pour Ingres, et de son antipathie non moins tenace pour Delacroix, car ces raisons nous découvriront toute une partie de sa psychologie intime.

Dans les premières années de mes relations avec M. Besnard, j'étais incapable de comprendre ses motifs, et j'avoue même que j'étais très choqué de son désaveu, fréquemment exprimé, de Delacroix. J'ai adoré, j'adore et j'adorerai sans doute toujours Delacroix

en qui je vois le plus grand peintre de l'École française depuis Watteau. Je sais très bien tout ce qu'il entre d'éléments littéraires dans ce culte, je sais très bien quels sont les défauts picturaux de Delacroix. Mais ce sont pour moi les *creux* inséparables des reliefs d'un puissant génie imaginatif; et je serais prêt — je l'ai fait — à défendre pied à pied ce grand homme contre les accusations de détail portées contre sa technique, notamment contre son dessin que je trouve merveilleusement vivant de par sa fébrilité même; et si je me voyais battu, je me réfugierais encore dans un fort inexpugnable, en déclarant qu'à mes yeux, aimer Delacroix, c'est le signe de toute une vision héroïque, lyrique et passionnelle de la vie, et qu'on ne discute pas une passion ni une vision. Tel Hugo admirant Shakespeare *comme une brute*, tel Saint Augustin croyant *parce que c'est absurde*, ainsi j'admire Delacroix. Son plus mauvais petit tableau me donne une émotion que je n'ai jamais pu ressentir devant l'œuvre la plus accomplie de cet Ingres dont je reconnais en mon esprit de critique toutes les hautes qualités, mais qui n'a jamais parlé à ma sensibilité ni à mon cœur, et ne m'inspire qu'une estime raisonnée. Delacroix a été pour moi un des plus merveilleux motifs de rêves exaltants, avant que je connusse Wagner et Tintoret, et c'est par lui que j'ai le mieux aimé et compris la peinture, sans doute parce que je suis plus sensible à la couleur qu'à la fiction de la ligne. Enfin, son caractère, sa vie, les pensées de son *Journal*, sa conception de l'histoire tragique, m'ont toujours enthousiasmé, tandis que le monde intellectuel et plastique qui a suffi à Ingres m'a toujours paru très petit. Encore ajouterai-je que si j'ai la plus grande estime pour la période réaliste, néo-primitive et *française* d'Ingres portraitiste, je ne l'ai nullement pour sa période néo-raphaélesque. Je me permets cette digression pour bien faire comprendre combien j'étais peiné de voir Delacroix très peu prisé par un maître que j'admirais entre tous nos modernes.

Nous eûmes, à ce sujet, plusieurs querelles amicales. Puis j'essayai, au lieu de m'irriter de cette antipathie, de démêler ses motifs, à mesure que l'occasion m'était redonnée de commenter dans les revues l'œuvre progressive de M. Besnard. Je fus longtemps incapable d'y parvenir. Pour moi, si quelqu'un devait au contraire aimer Delacroix et le préférer à Ingres, c'était justement ce peintre qui est le plus intelligent, le plus capable de grande synthèse, le plus lyrique et le plus décorateur de notre époque, et en somme celui qui s'approche le plus de la grandeur idéaliste

de Delacroix. Quand il demandait avec agacement, devant les *Croisés* : « Mais sur quoi marchent-ils? » je comprenais fort bien qu'il critiquât le terrain de cette scène, qui est en effet de perspective contestable et de consistance insuffisamment dense. Quand il disait : « On sent toujours que Delacroix regardait avec trouble le modèle en se disant, tout en crayonnant fébrilement : « Est-ce « de face ou de profil? » je comprenais fort bien qu'il faisait ainsi allusion à cette hâte de vaincre l'obstacle matériel pour rejoindre le grand mouvement cursif de l'idée, qui a parfois déréglé Delacroix et est d'ailleurs pour moi un des aspects pathétiques de cette grande âme de créateur trahi par ses forces physiques. Mais je ne pouvais comprendre que de telles objections secondaires pussent suffire à écarter un artiste comme M. Besnard du culte de son glorieux aîné. Il me disait encore que, pour lui, au fond, Delacroix était froid et composait à froid ses scènes frénétiques, tandis que sous la rectitude scolastique d'Ingres il sentait vibrer la passion de la belle chair vivante, de la santé amoureuse. Et ceci est vrai dans un certain sens. Delacroix était froid en ceci qu'il songeait avant tout à exprimer une idée, élément abstrait, tandis qu'Ingres était un sensuel gourmand chez qui, comme le prouvent certains traits de sa vie, la vue de la belle forme suscitait le désir. Delacroix est chaste et cérébral. Mais chez M. Besnard aussi la sensualité et l'intensité chromatique ont une origine tout d'abord cérébrale, et là où il semble le plus spontanément sensuel l'intelligence prévaut encore.

J'ai fini par penser que M. Besnard, comme tous les grands artistes, s'abusait un peu sur lui-même, et aimait surtout dans Ingres ce qui lui fait défaut, tandis qu'il ne pouvait pas voir, comme nous avec notre recul, ce qui le rattache inconsciemment à Delacroix. Emerson a écrit : « Une grande âme sincère ne sait pas ce qu'elle est : ce qu'elle peut le moins, c'est se mesurer elle-même ». Que M. Besnard me pardonne donc en faveur de cette belle et juste pensée si je dis, au risque de le fâcher, qu'il est infiniment plus près de Delacroix que d'Ingres. Il a pour celui-ci un culte héréditaire, qui vient de sa mère et de Jean Brémond. M. Besnard est double : Ingres répond à une partie de sa psychologie, et il prend la partie pour le tout.

Le premier des deux Besnard aime l'ordre : il a le goût de la vie correcte, bourgeoisement familiale quoique élégante et ornée. Il aime la mesure, l'esprit, la logique, le bon sens relevé d'une pointe

de scepticisme courtois. Il a horreur du désordre, de la fièvre, du laisser aller, de ce *coup de passion* que Zola a fourré, jusqu'à satiété, dans tous ses caractères. Il a eu beau passer pour révolutionnaire, c'est un traditionnel, respectueux du classicisme, détestant le débraillé intellectuel et matériel, parlant volontiers des nécessités de la discipline. C'est à tout cela que satisfait l'exemple d'Ingres. Un mot de M. Besnard m'a récemment éclairé. C'était peu après son éblouissante exposition de toiles rapportées de l'Hindoustan, et où il s'est montré plus coloriste, plus *Delacroix* que jamais. Nous causions dans son jardin, et il me disait : « Depuis mon retour, je fais des portraits, et je suis repris par la passion du dessin. Je regarde le modelé des jambes de mon modèle sous la robe, et je me demande : « Qu'est-ce qui m'impressionne le plus? Est-ce la « ligne sinueuse de ces plis révélant le corps, cette ligne que « M. Ingres savait poursuivre avec des inflexions si subtiles? Ou est- « ce la profondeur du coloris de ce satin dans les replis pleins « d'ombre? » Je me le suis souvent demandé, ne sachant où porter de préférence mon effort. A présent, peut-être parce que je reviens saturé de couleurs dans mon pays qui est gris, il me semble que c'est la ligne qui m'intéresse avant tout. » J'ai retenu ce propos comme très significatif. Avec la maturité, ces velléités classiques prennent le dessus chez M. Besnard. Ce n'est pas du tout parce que l'ancien révolutionnaire malgré lui du *Portrait de Mme Roger Jourdain* est devenu membre de l'Institut et directeur de la villa Médicis, comme Ingres. C'est parce qu'il a toujours été hanté du désir d'ordre et parce qu'au milieu des plus violentes orgies de couleurs son esprit s'est toujours satisfait de cet élément abstrait qu'est la ligne, pure et simple convention géométrique imposée par notre logique et notre désir d'ordre à la Nature, laquelle n'est que plans, volumes et taches, et ignore cette cernure imaginaire. M. Besnard admire et envie dans Ingres le maniement magistral de cet élément qu'il a moins possédé que le maniement des contrastes chromatiques — notre raison essentielle de l'admirer lui-même.

Mais il y a le second Besnard : féminin, sensible, impressionnable, nerveux, visionnaire, parfois mélancolique et inquiet, parfois robuste et sensualiste, troublé par le problème de l'évolution et l'énigme de la mort, presque halluciné en son entrevision d'un monde de rêves, perdu dans les vertiges de la couleur qui est pour lui un langage incantatoire. Il y a le Besnard des vastes envolées décoratives, des lumières affolantes et des pénombres poignantes,

le Besnard idéaliste, lyrique, dominant de très haut la pauvre peinture d'imitation, inventant des formes, empruntant des éléments de suggestion à la science et aux lettres, se jetant audacieusement dans des chemins inconnus, le Besnard des eaux-fortes de la *Mort*, du *Plafond des Sciences* et de l'amphithéâtre de la Sorbonne. Et celui-là vient de Delacroix, du *Plafond de la galerie d'Apollon*, du prestigieux fond des *Croisés*, des *Hamlet*, des dessins pour *Faust*. Et le premier Besnard ne veut pas s'apercevoir des escapades du second, et le premier Besnard parle avec une componction attendrie de *Monsieur Ingres* — il faut entendre de quel accent touchant et amusant, en savourant les syllabes, il prononce ce *Monsieur Ingres*! — tandis que le second Besnard s'évade bien loin dudit M. Ingres et de sa perfection limitée, pour vagabonder dans les régions du rêve à la Delacroix.

Certes, le premier Besnard a, dans ses portraits, cette volonté de style linéaire, de distinction, de finesse caractériste, qu'avait Ingres dans les siens, et aussi cette gourmandise de la chair. Il sait se contenir, courtois, il ne se jette pas sur le bras de son modèle mondain pour l'embrasser goulûment, mais on sent que l'homme a eu plaisir à détailler la chair que le peintre traduisait.

Mais le second Besnard a bien d'autres préoccupations, et il s'en tient parfois à la juste esquisse dans la tumultueuse évocation de ses mondes décoratifs. Il quitte la *perfection ingresque* pour la science des sacrifices, qu'ont eue tous les décorateurs-nés. Du chevalet à la muraille il devient un autre homme. Jamais le pauvre M. Ingres, avec sa couleur *économique*, ses vilains bleus, ses petits châles indiens, ses fonds gris, n'a parlé à vos yeux le langage de ces orangés, de ces cobalts, de ces laques, de ces jaunes triomphants, de ces vermillons et de ces garances roses, de ces violets profonds, de ces fanfares et de ces mystères chromatiques auprès desquels tout, même Claude Monet, Renoir, Chéret, semble moins intense. Jamais M. Ingres n'eût considéré — je ne dis certes pas un tel dessin mais une telle peinture — autrement qu'avec stupeur, sinon avec la détestation qu'il témoignait à Delacroix : et Delacroix au contraire y eût vu la réalisation de quelques-uns de ses désirs.

On a contesté, avec des arguments souvent judicieux, jusqu'à l'authenticité de la *perfection* dont Ingres passe pour garder le monopole, et il est vrai que son dessin est sujet à l'erreur, et maigre auprès de ceux des maîtres de la grande Italie. On contesterait bien plus aisément sa composition qui est médiocre, et peine

à assembler des personnages, comme dans le grouillant *Bain turc*, cette vision de placidité animale presque obscène, le *Vœu de Louis XIII*, coupé en deux, ou le *Saint Symphorien*, péniblement maniéré à force d'application et de calcul. C'est d'un tout autre don natif de l'équilibre des masses, de l'aération, du grand élan des courbes et des ellipses, que témoignent les décorations de M. Besnard. Il est, là, maître dans un domaine où M. Ingres n'est entré que timidement et sans bonheur, une ou deux fois. Et s'il ne sied pas d'accorder à l'opinion publique une valeur critique bien sérieuse, elle a pourtant raison quelquefois, et elle a raison contre M. Besnard lui-même en le considérant comme le décorateur le plus nettement successeur de Delacroix en France; entre eux deux il y a Baudry, un Renaissant français, et Puvis de Chavannes, qui est à l'écart d'Ingres comme de Delacroix. L'opinion a raison en *sentant* que, depuis Delacroix, M. Besnard est le seul à lui avoir redonné les joies de la grande vision lyrique confiant des éléments intellectuels, des émotions de pensée, au langage de la couleur.

Et que de traits communs! L'orientalisme, l'amour des chevaux, des fleurs, de la vie des ciels, des expressions complexes et tragiques, toutes choses qu'Ingres, immobile dans son fanatisme linéaire, n'a pas connues! En un mot, le second Besnard n'a rien d'ingresque. Cela n'empêche pas le premier de le morigéner au nom d'Ingres, afin de le tenir en bride. Il le laisse, heureusement, s'enivrer de coloris : ce n'est qu'après qu'il le gronde. M. Besnard me rappelait un jour qu'Ingres fut jadis sollicité par un ami de ne plus s'opposer à l'élection de Delacroix à l'Institut. Et au cours de la conversation il apprit que la nomination à l'Institut n'entraînait nullement celle de professeur à l'École des Beaux-Arts. « Je croyais qu'elle l'entraînait de droit, reprit Ingres. S'il en est autrement je ne m'opposerai plus. » Et il vota pour Delacroix. Évidemment Ingres avait raison : il tenait à ce que l'enseignement de l'École (auquel il croyait!) ne fût pas perturbé par un homme qu'il considérait comme un perturbateur des bonnes règles. C'était de juste guerre. Mais il rendait, ceci excepté, hommage à la réputation et au long labeur de son confrère. Delacroix eût été un professeur détestable : ce génie orageux n'eût pu enseigner que ses fautes. Le sage Ingres lui-même n'a-t-il pas enseigné que les siennes, comme le prouvent ses languissants disciples? Le Besnard qui me citait gravement cette anecdote, c'était le premier Besnard, le modéré formé par Brémond, celui qui croit à l'enseignement et à sa vertu,

et a accepté d'en être responsable à Rome. Et je me disais en le regardant qu'après tout, s'il a été copieusement démarqué à tort et à travers, il n'a pas fait d'élèves, pas plus que Delacroix ni Ingres : on vole ces hommes-là, on ne les égale pas, leur propriété géniale est inaliénable.

L'amour d'Ingres représente donc chez M. Besnard l'élément pondérateur, l'hérédité familiale de bourgeoisie cultivée : l'antipathie pour Delacroix représente la défiance qu'il a des excès de sa nervosité et de son imagination. Et il faut s'en réjouir puisque cette retenue dans l'élan a assuré l'équilibre de son œuvre si multiforme, si diversement tendancieuse. C'est le cas moral de Chassériau, qui ressemble à M. Besnard plus qu'on ne croit, notamment par la facture de ses scènes orientales : seulement Chassériau est mort jeune, avant de s'être décidé à opter, et il ne pouvait pas opter sans se détruire lui-même, sa personnalité était trop faible pour oser choisir. M. Besnard, en croyant opter, a choisi... les deux routes parallèlement. Ingres, c'est son conscient, et Delacroix son inconscient, et il en fait quelque chose qui ne ressemble ni à l'un ni à l'autre. C'est pourquoi il est si amusant, pour un critique et pour un ami, d'observer l'entière bonne foi avec laquelle il met au-dessus de tout la sagesse de M. Ingres, et de regarder ensuite le *Plafond des Sciences* ou le portrait de *Réjane*. Heureusement, penserai-je avec beaucoup, que ce culte n'a pas trop limité son fidèle! Nous y aurions infiniment perdu — tout simplement toute son œuvre décorative! Heureusement que *l'Ingrisme* légué par Brémond a tout juste servi à garder M. Besnard des fautes de goût et des erreurs de formes des réalistes-impressionnistes! Heureusement que l'Institut ne se l'est annexé qu'à une heure où il ne pouvait plus nuire à son nouveau membre, mais seulement s'augmenter du prestige nullement académique de sa gloire! Et c'est bien aussi le cas de Delacroix. Qu'il le veuille ou non, dirais-je presque, M. Besnard n'a rien tiré, artistiquement, de l'académisme et de l'Ingrisme. Et s'il n'a pas hérité directement de Delacroix, n'ayant jamais fait de peinture d'histoire ni peint en halluciné aux mains tremblantes, du moins a-t-il été beaucoup plus voisin qu'il ne l'a su, par sa mentalité aux curiosités multiples, des conceptions de Delacroix et de sa personnalité même, de sa courtoisie froide, de sa fine ironie, de sa réserve un peu hautaine. Et d'autre part il n'est pas indispensable de n'espérer trouver qu'en Ingres le goût de la mesure et de l'équilibre, l'amour de la ligne et l'horreur du désordre.

Que de cas n'avons-nous pas connus, enfin, d'hommes éminents qui ne sympathisaient pas et étaient les seuls à ne pas comprendre qu'on les associât pour des affinités évidentes! Des parallèles infiniment rapprochées ne se rencontrent pourtant jamais par définition, et c'est précisément le fait de leur identité spirituelle qui écarte certains artistes les uns des autres, comme il crée des malentendus entre conjoints s'adorant au fond. Chacun cherche ce qui diffère de lui et s'écarte de ce qui lui ressemble. Voilà, je crois, pourquoi M. Besnard aime tellement Ingres et si peu Delacroix. Et puis, instinctivement, il sentait le péril d'oublier le dessin par amour fou de la couleur : cela est arrivé à tant d'autres! Heureuse et utile contradiction qui, faisant violence à sa nature, l'a aidé à éviter ce péril. Chez M. Besnard, l'amour d'Ingres, c'est son *violon d'Ingres* aux moments où il préfère dessiner à peindre. Et, Dieu merci pour lui! même en faisant le portrait du digne M. Cognacq, directeur des magasins de confection de la *Samaritaine*, il n'a ni voulu ni pu atteindre à cette implacable perfection phototypique qui donne au portrait de Bertin aîné, symbole de la bourgeoisie bien pensante, une sorte d'horrible majesté — quelque chose comme le chef-d'œuvre de Monsieur Thiers si le destin l'avait créé peintre!

LA FÉERIE INTIME.

Je demanderai la confirmation de ces idées et de ces sensations à un des chefs-d'œuvre de M. Besnard et de l'art contemporain. Il m'est impossible d'analyser tous ses tableaux de nu : mais je terminerai ce chapitre par l'examen de la *Féerie intime*, qui date de 1901, c'est-à-dire du moment où se parachevait la conception et l'exécution de la chapelle de Berck. Cette œuvre fut peinte à Biarritz, durant un séjour d'hiver, et presque de verve et d'invention ; l'artiste avait « envie de peindre pour peindre » et se satisfaisait mal de quelques études d'après des types locaux, notamment d'une jeune bonne biarrote dont il a fait, par la simple présentation d'un buste en chemisette blanche sur fond gris, une petite merveille. La vue d'une de ses eaux-fortes emportées dans ses bagages excita son imagination. C'était la notation d'une femme nue se reposant dans un fauteuil. Il n'en fallut pas davantage : quelques soieries, quelques bougies, les rideaux tirés, une brève consultation linéaire d'après un modèle quelconque — et la grande toile se créa, pour l'émerveillement du Salon suivant. On devine,

dans la pénombre, un intérieur luxueux : la lueur de quelques flambeaux dont meurent les cires fait miroiter l'or et la laque, au fond, d'un meuble oriental. Dans un fauteuil, une jeune femme nue est étendue. C'est à l'aube, elle est revenue du bal, elle s'est dévêtue complètement, dans le secret de son appartement silencieux : et, énervée par l'insomnie, avant d'aller dormir, elle s'attarde là, elle rêve. Tout son torse, rejeté en arrière et abandonné à la fatigue, est baigné de la bleuité des ombres flottantes. Mais ses jambes sont rosées et avivées par le premier rayon du jour qui filtre entre les rideaux, et dont la chaleur caresse leur chair tendre. Il y a un exquis contraste de nuances entre ces jambes fines et musclées, que le sang et le soleil naissant colorent, et ce buste enveloppé de buées bleues et froides, ce visage charmant, égaré dans le rêve, perdu dans les reflets diffus. Au cou de la songeuse scintille un collier de pierreries jetant ses feux dans les demi-ténèbres et rendant plus fluide et plus vaporeuse encore la visibilité de sa figure. Sur le bras du fauteuil est jetée avec un art infini une sortie de bal en satin noir étoilé de paillettes. C'est un scintillement somptueux et triste, c'est vraiment le « bijou rose et noir au charme inattendu » dont parle Baudelaire, et c'est une vision toute baudelairienne, ce poème du rêve désenchanté que le contact du jour fait se reculer peureusement au mystère des pénombres. Aucun commentaire ne saurait rendre la sensation inouïe de richesse qui est donnée simplement par le miroitement du rang de pierreries, des broderies pailletées et des ors de la console du fond, la sensation complexe d'élégance, de spleen, d'intimisme et de poésie que suggère ce tableau, l'un des plus typiques de M. Besnard, l'un de ceux où se révèlent et se concilient le mieux les éléments secrets de sa sensitivité. On songe invinciblement aux héroïnes de Poë, à Ligeia, à Bérénice, à Morella, à Rowena de Tremaine. Rien ici que de naturel pourtant — mais l'harmonisation donne à tout un fantastique extraordinaire quoique sous-jacent, et l'expression de *magie de la lumière* atteint à sa plénitude devant ce tableau de sujet fort simple. D'une mondaine rentrée au petit jour, dévêtue et regardant un instant la naissance de l'aurore, dans sa chambre, avant de s'aller coucher, l'artiste lyrique et subtil a su faire cette transposition de visionnaire. Delacroix eût compris cela, lui qui comprit Chopin comme personne et adora la musique harmonique. M. Ingres, dont la ligne était une mélodie sans orchestration de couleurs, n'eût rien admis de ce tableau étonnant, insolite, vague

comme un songe de Carrière, charnel comme l'*Antiope*, hallucinatoire et infiniment moderne dans le trouble qu'il suggère. Non certes, si M. Ingres eût apprécié la *Femme nue* du Luxembourg tout en se récriant sur ses gammes orangées et bleues, il n'eût point pardonné cette page de pur rêve fasciné où la forme s'évanouit dans l'ambiance, où les jambes réellement modelées par la lumière appartiennent à un être qui, plus le regard remonte, devient son propre fantôme et se dissout, enivré de l'ombre qu'il a bue! Et ceci, à un tel point, n'a été osé par personne. C'est bien un grand poète autant qu'un grand peintre qui a trouvé cette adorable association de mots et d'idées, *Féerie intime*, pour rendre cette rêverie secrète de la femme nue et seule prêtant mystérieusement son corps las aux jeux impalpables et luxueux de la lumière et de l'ombre...

VI

LES PORTRAITS FÉMININS ET MASCULINS

Le portrait de femme et son décor : comment M. Besnard le conçoit. — Dissemblances avec l'académisme et l'impressionnisme. — Quelques exemples : les portraits de Mme Bardet, de Mme Roger Jourdain, de Mme Henry Cochin, de Mme Réjane, de Mme Besnard, de Mlles Dreyfus. — Le portrait d'homme : la famille de l'artiste à Talloires, les effigies de MM. Frantz Jourdain, Émil Sauer, Henri Cochin, Cognacq. — Le portrait d'Alphonse Legros. — Le portrait d'Ernest Chausson et de Mme Chausson.

LE PORTRAIT DE FEMME ET SON DÉCOR

Extrêmement soucieux de vérité, d'étude serrée, dans ses tableaux de nus, où on le jugerait pleinement réaliste sans l'adjonction décorative de la féerie des reflets, M. Besnard envisage tout autrement la féminité lorsqu'il s'agit de la représenter vêtue, et lorsque se pose le problème de la ressemblance, un des plus complexes qu'on puisse aborder. L'union de l'élément décoratif — costume et bijoux, et de l'élément psychologique — personnalité du visage et de l'attitude — lui est apparue féconde en intentions subtiles, et propre à solliciter très spécialement son intelligence toujours curieuse d'hypothèses.

Ses idées, il les a exposées de façon fine, mesurée et spirituelle, avec la grande compétence du technicien et le tact de l'homme habitué au monde, en une conférence sur *le Portrait* que jadis la *Revue Bleue* lui demanda, et qui est un charmant morceau de critique d'art. Elles montrent une fois de plus que M. Besnard est également distant de l'académisme et de l'impressionnisme, car ni l'un ni l'autre de ces deux mouvements n'ont suggéré de pareils aperçus. Les réflexions suivantes pourront les commenter assez fidèlement.



Cl. Moreau frères.

PORTRAIT DE MADAME BESNARD
(Musée de Rome)



Cl. Moreau frères.

PORTRAIT DE MADAME PILLET WILL

La notion de la ressemblance est, dans le portrait, celle à qui le plus grand nombre se réfère pour juger de l'excellence d'une œuvre. Elle semble vérifiable d'emblée : en réalité, elle est fort vague. Ressembler, c'est offrir un terme de comparaison aux diverses idées que les amis du modèle s'en sont faites, de façon que toutes ces idées puissent y adhérer. Voilà un premier degré de la notion de ressemblance. Mais c'est aussi établir un terme de comparaison entre les diverses idées que le modèle se fait de lui-même. Les deux termes ne coïncident pas toujours. Il est des portraits où le modèle se reconnaît alors que les autres ne l'y reconnaissent guère. Il en est au contraire qui font dire à tous le « c'est bien lui » superficiel, et où il ne retrouve rien de lui-même. Ceux-là sont les plus répandus. Le peintre s'y est borné à faire l'office d'un appareil photographique en reproduisant les volumes, les ombres et les lumières d'un visage comme d'un vase ou d'un objet quelconque. Les premiers portraits sont les plus rares. L'artiste, sur ce préalable aspect physique, a su rendre visible la pensée la plus fréquente du modèle, celle qu'il garde pour soi et qu'attire, aimante et violente le regard du peintre en ces sortes de luttes d'âmes et de volontés que sont les séances de pose.

Et un dernier terme enfin de cette ressemblance, c'est de trouver un terme de comparaison entre la créature qui a posé et ses ascendances, son hérédité, sa caste, et aussi entre elle et les idées générales que l'artiste s'est faites des types humains dont elle procède. Ceci est la forme supérieure, presque philosophique, de la ressemblance. C'est prendre acte d'une créature passagère pour fixer l'expression plastique d'une pensée ou d'une passion permanentes qui s'y incarnèrent un moment. Un portrait de grand maître peut être autant *Madame de X...* que *la Passion*, *la Vanité*, ou *la Mélancolie*, et quand on aura perdu la notion de la personnalité du modèle, on donnera à l'œuvre un titre de cet ordre, comme pour la *Femme inconnue* ou mainte belle chose de l'art antique ou médiéval. On peut dire encore que de telles effigies sont celles de la névrose, de l'affection cardiaque ou de la phtisie, documents suffisants à éclairer un physiologiste. Leur qualité de vérité générale, physique ou psychique, s'adjoint à leur ressemblance individuelle, et tout être humain est un portrait d'instincts et de sentiments qu'il incarne passagèrement. Je citerai à ce sujet une anecdote typique du profond portraitiste Ricard, le poète morbide de la fascinante *Madame de Calonne* du Louvre. Faisant un jour le por-

trait d'un homme, il trouvait dans cette figure des traits de ressemblance avec la figure d'un modèle peint antérieurement, bien que les deux masques fussent totalement dissemblables. Il apprit quelques années après que l'un et l'autre de ses clients étaient morts de maladie de cœur, et comprit seulement alors quelle ressemblance l'avait intrigué.

On voit donc que le problème est bien plus complexe que ne le pensent les visiteurs d'un Salon. A de telles hauteurs la ressemblance individuelle s'inféode à un intérêt plus général, et s'il se trouve que peintre et modèle soient tous deux des hommes considérables (Descartes par Hals, Érasme par Holbein, Carlyle par Whistler, par exemple), rien ne sera plus passionnant que ce conflit entre deux magnétismes puissants. Mais s'il s'agit du portrait habituel, nous retombons de haut : la copie de l'aspect, plus de synthèse ni de généralisation. Le tableau insistera sur une des expressions les plus connues du modèle, ou essaiera de résumer l'ensemble de ses sentiments apparents. C'est ce que fait la photographie, et les Salons sont pleins de photographies peintes. Cette ressemblance est la reproduction plastique d'un organisme auquel s'ajoute une moyenne de ses expressions, et cette moyenne ne peut être que médiocre, puisqu'elle doit, pour *ressembler*, être accessible à tous ceux qui, familiers ou simples visiteurs, ont approché le modèle. L'expression choisie est forcément d'une aimable banalité, elle a dû être vue par tout le monde.

On conçoit donc que, pour échapper à ce préjugé, certaines femmes intelligentes aient prié un artiste de vivre auprès d'elles et de faire une série d'études ou de croquis dont l'ensemble les restitue en toutes leurs pensées et où ceux qui les connaissent bien retiendront tel ou tel aspect. C'est peut-être le parti le plus intelligent : cerner l'idéal abstrait de la ressemblance par des approches dont chacune dérobe un peu de vérité. Mais le moyen est peu accessible, et en général on a le portrait d'une minute de soi-même ou le portrait de ce que n'importe qui peut voir de soi.

Le vrai portrait cher à une femme sera toujours son miroir, et une femme d'esprit a dit très justement : « On ne peut pas avoir le même portrait pour son amant et pour ses visiteurs ». Elle exprimait d'un mot l'oscillation du problème de la ressemblance, qui trouve à l'une de ses extrémités la foule des portraitistes professionnels, et à l'autre quelques contemplatifs supérieurs.

On a pu admettre que le portrait d'une femme était toujours

l'expression du désir caché ou avoué qu'en éprouvait le peintre. L'effigie d'un homme, en effet, est toujours *sociale*. On n'y cherche guère la beauté, mais l'expression, le caractère, l'élément moral, tel que le modifient le rang et la fonction. Mais on peint une femme pour elle-même. La vue d'un portrait d'homme donne à penser. La vue d'un portrait de femme inspire des sensations esthétiques ou amoureuses, des sentiments, jamais des pensées ni des idées. Il y a par conséquent dans la représentation d'une femme quelque chose de passif. Le portrait d'homme semble venir au spectateur, lui imposer une volonté : le portrait d'une femme attend qu'on vienne à elle. C'est une forme impersonnelle, le but d'un désir, un motif de lignes harmonieuses, de tonalités, de décors. Un homme existe par sa tête et ses mains. Jadis il existait aussi par son costume, pourpoint orfévré ou cuirasse damasquinée, manteau du Saint-Esprit ou veste de dentelles et de moire du XVIII[e] siècle : mais aujourd'hui ces ressources décoratives ont disparu, et le noir égalitaire ôte au peintre tout prétexte de prestige. Une femme est, au contraire, le seul motif d'adjoindre à l'étude du caractère une fantaisie luxueuse et riante.

Le portrait féminin, c'est l'histoire de la Mode à travers les âges. Et c'est aussi l'histoire d'un des principaux mobiles de l'effort masculin, l'histoire des désirs de l'homme. Le portrait d'un soldat, d'un homme d'État, d'un prêtre, nous évoque leurs exploits, leurs décrets, leurs méditations. Mais l'effigie féminine est emblématique, et quand les noms ont été oubliés elle reste une œuvre d'art que l'anonymat n'amoindrit pas. Elle s'embellit de tous les regards qui l'admirèrent. L'artiste n'y a pas poursuivi la recherche d'une pensée, mais celle des secrets de la forme, et si l'intelligence lui servait à comprendre la pensée du capitaine ou du poète, c'est seulement sa sensibilité, son émotion esthétique et amoureuse qui pouvaient lui faire comprendre les subtiles déviations de la forme féminine.

La femme qui pose comprend à merveille cet amour inconscient. Elle se défend contre le regard de l'artiste et, de par l'orgueil autant que de par la pudeur, elle est une sensitive qui se rétracte et se ferme. L'homme qui pose affiche son expression volontaire. Le femme s'efforce de céler la sienne et de n'offrir que celle qu'elle voudrait qu'on lui trouvât. C'est un duel courtois et retors entre la coquetterie féminine et l'autorité mâle. Le regard de l'homme qui peint est aussi violent que le regard de l'amant, et eux seuls

peuvent menacer la fierté d'une femme, ou l'exalter si elle est sûre d'elle. Les convenances interdisent à tout autre homme de contempler une femme avec cette fixité, de tenter cette assimilation patiente et ardente. Aussi toute femme sincère conviendra que, sous le regard d'un amant ou d'un peintre, elle a éprouvé des sensations presque identiques, et il demeure entre elle et l'artiste un lien mystérieux. Elle a été apprise par cœur, pénétrée, isolée des facticités de la politesse, considérée en elle-même avec vérité. Il lui en reste une vibration profonde, le sentiment d'une humiliation et d'une victoire se fondant intimement. Les séances de pose sont les phases d'une sorte de possession intellectuelle où l'artiste se fatigue bien moins parce qu'il lutte avec les difficultés techniques que parce qu'il doit faire œuvre de divinateur, arracher peu à peu les secrets du caractère, et y parvenir malgré la réticence obstinée du modèle qui veut le duper, lui imposer une expression factice et lui dissimuler la vraie. C'est un flirt abstrait, d'âme à âme, où le modèle, hypnotisé par une volonté plus forte et mieux organisée, finit par céder et garde une sorte de rancune d'avoir été deviné, appris par cœur et sondé sans pitié par les yeux qui l'épiaient. Il y a là un double soutirement de fluide vital, comme dans l'amour même; l'artiste dépense énormément d'attention, dont la minime partie est donnée aux soins de son métier, tandis que presque tout son effort consiste à *révéler* l'âme de la femme au sens où le virage photographique *révèle* l'image sur la plaque sensible. On peut donc considérer cette confrontation du peintre et du modèle féminin comme un attachant petit roman où le combat de l'homme et de la femme se reproduit silencieusement. Ceci, bien entendu, lorsqu'il s'agit d'un artiste de vrai talent et capable de psychologie : la plupart ne sont que des ouvriers tout occupés de copier le modèle comme un vase de fleurs et de bien établir leur dessin *ressemblant*, sans même soupçonner ces nuances. M. Besnard est de ceux qui les savourent avec la joie d'une intelligence subtile, et il les a finement définies, en artiste féministe amoureux d'élégance et de mondanité, et habitué depuis l'enfance à l'intimité de la femme, à ses diplomaties, à ses charmes et à ses surprises.

Si nous envisageons un portrait de femme par une femme, tels par exemple ceux de Mme Vigée-Lebrun, nous y verrons un curieux échange des deux natures en présence. Il y a eu confiance, aveu mutuel de certaines réticences incompréhensibles à l'homme; l'expression en est modifiée, elle a quelque chose de gracieusement

abandonné, la puérilité gaie naturelle à toute femme lorsqu'elle n'a ni à vaincre ni à être vaincue.

L'effigie féminine telle que quelques modernes l'ont conçue, Prudhon, Ricard, Carrière, Whistler, Ernest Laurent, par exemple, a marqué un dernier terme de cette évolution du portrait féminin depuis l'époque où la femme n'était qu'une statue de chair parée d'étoffes et de pierreries selon Clouet, Holbein ou Titien, depuis celle où Goujon la modela en nymphe, où les peintres du XVIII[e] siècle la travestirent en déesse d'opéra, où elle fut un bijou désirable, un être de joliesse ou de perversité rieuse et naïve. Il semble que la conception de Léonard reparaisse. La femme récemment peinte se tient dans la pénombre. A peine si le bout de son pied s'avance au bord du cadre, comme hésitant à descendre dans la vie, tandis que tout son corps s'estompe, et se dérobe en un léger recul au mystère doux des appartements. C'est l'amie pensive, la confidente touchée elle aussi de nos névroses, de nos excès de pensée. Son élégance est sombre, unitaire, d'une seule harmonie, à peine rehaussée de quelques lueurs, requérant et poursuivant l'esprit. L'art tout extérieur de l'impressionnisme est resté étranger à cette conception (sauf Degas, dont faut-il redire qu'il n'a rien de commun avec ce groupe?) et on y compte peu ou point de portraits expressifs et médités : Manet n'en fit qu'un, celui de Berthe Morisot. Le portrait de la mère de Whistler témoigne de ce que peut devenir l'effigie d'une femme lorsqu'un analyste profond réussit à en refaire la synthèse. Nous touchons là au point suprême de la ressemblance, opposée à la représentation d'une figure humaine en vue d'une composition imaginée. Une personnalité est fixée, un nom est donné. Mais derrière la vie individuelle qui est là résumée, s'évoque tout un monde. Ressembler, dans un tel portrait, c'est ressembler à l'humanité entière. Il n'est pas d'allégorie de la vieillesse qui puisse signifier autant que ce portrait d'une créature périssable. L'individu scruté dans sa personnalité au point de réprésenter une caste, une race, un ordre d'idées, une volonté de la nature, voilà ce que peut le portrait ainsi compris.

Les peintres actuels, affinés, hantés de poésie et de musique, semblent s'orienter vers cette conception, et le portrait de femme peut les y conduire mieux que le portrait d'homme. Le rôle social et moral de la femme la dispose à être le support naturel des idées représentatives. Sa pensée n'est pas, comme celle de l'homme, réagissante : elle ne la livre pas, elle accueille celle d'autrui. Elle

est la statue des désirs et des illusions dont elle est faite. Sa pensée, c'est ce qu'on pense d'elle, et peut-être rien de plus. Jadis elle fut prise pour type des figures allégoriques à cause de sa beauté proportionnelle : aujourd'hui c'est plutôt à cause de son caractère. Elle ne rêve pas plus que l'homme. Elle rêve même bien moins. Mais il n'est possible d'incarner le rêve qu'en elle. Elle peut ne penser à rien : du fait qu'elle est peinte, une pensée s'y attache, elle en est faite. Au nom de l'ancienne conception de la beauté, la femme représentait par son luxe et son sourire l'hommage de l'homme à l'*évidence* du beau. Maintenant, pour les artistes amoureux de songe et de symbole, elle tend à en représenter le *secret*. Par une exquise et impérissable convention, elle représente l'élément psychique de l'humanité.

Toutes ces idées, M. Besnard les a examinées. Mais il n'a pu se résoudre à demander à l'ombre le moyen du style de ses portraits. Tout ce travail de divination du caractère, si fatigant et si passionnant, dont nous parlions, depuis l'analyse serrée et implacable d'un Holbein et d'un Ingres jusqu'à l'apparition voilée d'un Ricard et d'un Whistler, il l'a refait dans ses portraits féminins, mais sans renoncer aux joies de la lumière. Il est trop épris de clarté, et il sait bien que la clarté est aussi mystérieuse que l'ombre. Il a essayé d'unir toutes les antinomies des divers styles de portrait, et il a trouvé en La Tour l'exemple d'un physionomiste intensif ne négligeant pourtant rien des charmes décoratifs des robes de gala portées par ses modèles. M. Besnard est trop décorateur et trop relié au XVIII[e] siècle pour avoir négligé de voir en la femme un objet de luxe, à présenter dans un riche écrin de couleurs. C'est ce qui l'a amené, là comme ailleurs, à prendre position d'éclectique. En quelques-uns de ses portraits de femme, il est allé au profond de la ressemblance et à la grande synthèse. Mais tous sont beaux par l'aspect ornemental et tous, redisons-le, sont d'un homme habitué à la féminité depuis l'enfance. On sent qu'il les a peints avec plaisir. On sent que, si l'énigme des visages l'attire, les satins, les dentelles, les joyaux, les tentures, les sofas, les fleurs composent pour lui en outre une vaste et riche nature-morte, et qu'à son gré cette nature-morte fait partie intégrante de la femme étudiée. Il s'extasie en elle des chatoiements d'un grand bijou, il continue à son propos ses hymnes à la lumière, il la peint en beau virtuose et en homme du monde tout ensemble. Il se rapproche en cela du grand peintre qu'est John Sargent, mais avec plus de

profondeur et une grâce plus stricte, infiniment française. Son vrai ascendant en notre école, c'est cet admirable Largillière, si large, si lumineux, si élégant et si franc. C'est dans le portrait qu'il nous permettra de mieux constater ses points de contact avec le XVIIe et le XVIIIe siècle, avec de Troy, Belle, La Tour, Boucher, Perronneau, Fragonard, et des miniaturistes comme François Dumont, tous gens qu'il adore et connaît parfaitement d'ailleurs, techniciens parfaits, artistes intelligents et perspicaces — et il est bien plus près d'eux que d'Ingres, dont la gourmande contemplation du modèle ne se laisse guère distraire par le charme pictural du décor, et qui garde toujours une sécheresse de Primitif dans l'interprétation grêle et trop minutieuse des attifements et accessoires sinon peut-être dans le portrait admirable de Mme Rivière, dont M. Besnard s'est souvenu. Même quand il peint des *bourgeoises* (et en vérité il ne saurait guère peindre d'autres femmes dans la société d'aujourd'hui), il n'a rien de ce bourgeoisisme qui persiste dans tous les portraits d'Ingres. Il auréole toujours son modèle de quelque beau reflet, il symphonise, il poétise l'ambiance par les jeux de la lumière.

Ces jeux ont été tout l'essentiel pour les impressionnistes lorsqu'ils ont touché au portrait. Les portraits de Manet en sa première manière, avant l'impressionnisme, sont surtout des études de valeurs, loyales, dures, crues, simplificatrices, avec des noirceurs à l'espagnole : après, ce sont des dilutions de tonalités complémentaires dont la figure n'est que le prétexte. Degas est tout classique et ingresque : Renoir le seul vrai portraitiste impressionniste, trahit des faiblesses de dessin et scrute peu l'expression au prix de son désir de symphoniser l'ambiance. L'académisme s'attache surtout, honnêtement, à dessiner la ressemblance, et colorie son dessin plus qu'il ne peint. On ne voit pas trop ce que perdrait un Delaunay à être noir et blanc, et on voit trop ce qu'y gagnerait un Jules Lefebvre ou un Bonnat. Si on enlevait à un Carolus-Duran sa couleur, il n'en resterait rien : mais cette couleur elle-même fait souvent regretter le seul dessin, tant elle piaffe et pétarade par les peluches, les fauteuils dorés, les bijoux, les éclairs de souliers vernis scintillant comme des prunelles et les prunelles comme des souliers, par tout ce faux goût de chamarrure qui ravit les modèles du haut commerce. D'expression, il n'est jamais question en ces effigies, non plus qu'en les quelques portraits signés par Henner, tandis qu'il y en avait chez Aimé Morot. Le souvenir de Gainsbo-

rough s'affadit par trop chez Ferdinand Humbert, ceux de Baudry et de Delaunay ne rendent qu'honorables les sages figures de Dagnan. Le reste de l'académisme ne dépasse rien de ce que les perfectionnements quotidiens assureront de beauté à la photographie en couleurs. Quant à la nouvelle génération égarée par le cézannisme, ce qu'elle peut le moins, c'est réaliser une tête d'expression, et on peut parcourir le Salon d'Automne et les Indépendants sans trouver dans leurs milliers d'ébauches criardes ou agréables un véritable portrait. Il y a enfin des isolés comme le sincère, le sain, le puissant Alfred Roll, fils de Manet, aussi capable de tonalité vraie que de solide ressemblance, mais dont quelques beaux portraits restent épisodiques en son œuvre, comme le morbide et sinueux La Gandara, malheureusement si épris de sécheresse dans sa distinction fanée, comme le tendre et mystérieux Ernest Laurent.

Dans tout cela, M. Besnard apparaît plus isolé que tout autre par l'équilibre qu'il maintient entre le faste décoratif et l'étude physionomique, avec son allure XVIIIe siècle et sa singulière acuité de moderniste. Ses portraits forment une galerie unique. Ils ont été extrêmement imités, et chaque Salon montre depuis vingt ans sa bonne vingtaine de faux Besnard. Mais on n'y prend que le système des reflets. Leur grâce française, leur élégance nerveuse ne s'assimile pas.

LES PORTRAITS DE FEMMES

Le célèbre portrait de Mme Roger Jourdain, qui fit émeute, et contribua si largement à égarer le public sur le véritable but des recherches chromatiques de l'artiste, est une œuvre tout à fait typique, sur laquelle on n'aurait pas dû se tromper, tant la double tendance du dessinateur et du peintre s'y atteste clairement. On n'a voulu y voir, à l'époque, que la *bizarrerie* d'un visage et d'un buste décolleté, éclairés mi-partie en jaune et mi-partie en bleu. L'examen de l'œuvre montre que rien n'est plus naturel pourtant. Cette jeune femme en robe de dîner est représentée debout, à l'issue d'un corridor qui mène, au fond, à une salle à manger déjà éclairée, dont les reflets dorés la colorent, et ce corridor est encore baigné des lueurs bleuâtres de la fin du jour par une verrière. Les deux lumières se croisent en conflit radiant juste à l'endroit où la figure se dresse, il y a peu d'hôtels modernes où, à cette heure-là,

on ne puisse observer de tels contrastes, sans même parler des fantasmagories que le couchant crée chaque jour dans les intérieurs et qui sont parfois invraisemblables, quoique réelles. Le peintre avait été séduit par cet effet, qui donnait à la figure mince, nerveuse et très vivante un léger aspect de fantastique. Il n'en fallut pas davantage pour l'accuser d'outrance paradoxale, de désir d'étonner à tout prix, alors qu'il n'y avait en lui, au contraire, que l'intention de faire remarquer quelque chose de très vrai, et de charmant. C'était le premier effort important, et mûrement réfléchi, de M. Besnard, pour montrer dans l'application des reflets à la figure une source d'éléments décoratifs. On avait poussé les mêmes hauts cris lorsque les impressionnistes avaient antérieurement montré que la lumière solaire colore les ombres par les diverses dégradations des tons du spectre, et que la bleuité, complémentaire du jaune, s'intensifie à mesure qu'une couche d'air lumineux s'interpose plus abondamment entre nos yeux et le plan des objets. Au moment où parut ce portrait, on avait pourtant déjà admis assez ces remarques chromatiques pour ne plus se scandaliser des arbres bleus de Claude Monet, de ses ombres striées de vert et de garance. Cependant l'application de la théorie des reflets à une figure parut intolérable alors que l'éducation de l'œil du public était quasi-faite dans le paysage : et ainsi se démontra une fois de plus cette proposition bien connue des artistes, que le spectateur ne cherche jamais à vérifier sur nature un effet pictural nouveau pour lui, mais le compare toujours aux tableaux antérieurs dont il a admis la vision. Il comparait ce portrait à d'honnêtes œuvres de Cabanel, Lefebvre ou Bonnat, et même à de belles créations de Delaunay, Ricard, Ribot, Gaillard ou Paul Dubois, et comme ces peintres, s'attachant à une tout autre conception artistique, s'étaient bornés à user du jour d'atelier avec des lumières froides et des ombres brunes, il estimait que M. Besnard coloriait indûment, pour déconcerter et bénéficier de la stupeur générale. Je crois même que c'est à propos de ce tableau qu'entre autres aménités on le qualifia de *teinturier en délire* : mais je ne veux plus me rappeler si ce compliment était le fait d'un éminent esthéticien boudant l'art de notre temps et ayant, depuis, rendu pleine justice aux chefs-d'œuvre de décoration murale de ce *teinturier*.

Ceux-là mêmes que révoltait la recherche des reflets en ce portrait eussent pu et dû remarquer combien son dessin et son style l'éloignaient de l'impressionnisme. La sveltesse de la silhouette,

secondée finement par un vase à long col portant des tiges élancées, était d'un dessinateur soucieux d'interpréter décorativement. La robe ample, bouffante, aux craquelures de faille miroitantes, était d'un artiste songeant visiblement aux arrangements des atours du XVIIIe siècle. On trouverait, dans tout l'art impressionniste, bien peu de morceaux aussi bien dessinés que ce bras dans ce long gant. L'élégance vaporeuse de l'ensemble était d'un peintre amoureux de mondanité délicate, chose à quoi les impressionnistes n'ont guère songé. Enfin, il en est de cette œuvre comme de toutes celles qui révèlent une recherche : vingt ans après, on les revoit avec stupeur, et on se demande ce qu'on put bien leur trouver d'extraordinaire. Il se produit même ce phénomène psychologique amusant : on les juge timides ! C'est que la vision qu'elles déterminèrent et firent admettre a progressé, qu'on s'y est accoutumé, que les imitateurs ont dû la majorer et l'outrer pour qu'elle causât, d'année en année, une surprise optique aussi vive, tandis que l'œuvre initiatrice n'a pas changé. Depuis une douzaine d'années, à la suite de l'impressionnisme et des écoles qui l'ont suivi, l'intensité chromatique de l'ensemble de nos Salons s'est augmentée de telle façon qu'un visiteur des Salons de 1850, s'il y pénétrait, éprouverait une sensation aveuglante et intolérable. Les yeux de notre public s'y sont faits. On a même poussé le chromatisme jusqu'à la sauvagerie ! Nous pouvons donc considérer ce tableau de M. Besnard comme *timide*, et dans un Salon d'aujourd'hui il apporterait une note discrète. Il en a peint de beaucoup plus colorés ! On les a acceptés d'enthousiasme. Il n'en est pas moins vrai que le vacarme fait autour de celui-ci éloigna longtemps les mondaines de l'atelier de ce farouche portraitiste. Une légende redoutable se forma, qui devait durer. Les modèles de M. Besnard ont été pour la plupart des femmes élevées dans des milieux artistiques, habituées à l'art novateur, amies de la hardiesse, celles qui d'autre part aimèrent Verlaine, Paul Adam, Wagner, Debussy, Rodin, tout ce qui était d'*avant-garde*. L'aristocratie resta, sauf quelques exceptions, fidèle aux académiques, et la bourgeoisie enrichie aux images dorées et cramoisies de Carolus-Duran, qui lui représentaient à souhait le portrait de luxe pour salon cossu. Certaines belles effrayées ne sont revenues que plus tard, lorsque les peintures murales et quelques toiles triomphantes eurent rendu célèbre, incontestablement, l'ex-*révolutionnaire* devenu président de jury, haut dignitaire de la Légion d'honneur

et comblé de médailles dans toutes les grandes expositions étrangères.

Le portrait de Mme Bardet, postérieur de quelques années, est peut-être celui où l'artiste a le plus franchement affirmé son intention de traiter décorativement une figure. C'est une harmonie en jaune et vert. Appuyée à une cheminée ornementale en bois vert émeraude, la jeune femme est vêtue d'une robe à traîne de soie jaune, et c'est une véritable coulée de soufre, d'un ton très intense, que le peintre a exprimée par de larges empâtements au couteau, ce qui est presque exceptionnel dans sa technique. La tête petite, coiffée de bandeaux plats, est modelée en jaune pâle, presque avec du jaune de Naples pur, et les ombres du nez, des cavités oculaires, sont franchement vertes. C'est un tableau acide et singulier, où l'étude de la ressemblance psychologique est délibérément sacrifiée, quoique fort juste en soi, à l'impression générale. La richesse chromatique écrase ici un peu le modèle qui est fin, mince, d'expression douce et discrète, et n'est que le thème secondaire d'éblouissantes variations symphoniques. Ce portrait a, pour cette raison, été plus généralement appelé *La Femme en jaune*, et on peut lui reprocher un abus de virtuosité. C'est presque une figure détachée d'une décoration.

Le célèbre portrait que Mme Réjane refusa et que le grand pianiste Émil Sauer s'empressa d'acquérir n'encourra pas le même reproche, encore que le modèle le lui ait fait. Mme Réjane jugeait sans doute que la magnificence de l'éclairage ôtait, en cette œuvre, à son masque, la primauté d'intérêt : et le tableau s'intitulait en effet *Portrait de théâtre*. Il est fort ressemblant cependant, et a été préparé par une admirable étude de tête au pastel, que la comédienne a eu le bon sens de conserver. Mais ce que l'artiste a voulu exprimer avant tout, c'est moins Mme Réjane telle qu'elle est que *Réjane au théâtre*. Elle entre sur scène, en coup de vent au propre et au figuré, car l'air des coulisses, dans la hâte de la marche, gonfle encore l'ample robe. Elle surgit au bord de la rampe qui l'incendie de lumières de bas en haut. Elle est scintillante de satins et de pierreries, et pareille, sur le fond d'un décor bleu de jardin, à une flamme vivante dont la chevelure ambrée est le sursautement suprême. Une main tapote la jupe, l'autre bras levé rectifie en hâte la coiffure, et la tête dressée jette un regard vif dans la salle, et l'éclat de rire jaillit. Tout le visage est rayonnant de vie, de hardiesse, d'esprit, de joie d'entrer ainsi en scène,

d'imposer un prestige dans les applaudissements. C'est bien l'effigie de la comédienne triomphante et adulée, sûre d'elle et adorant son art. La robe de satin d'un ton maïs un peu rosé, le modelé du bras rond et musclé, le modelé du visage et de la gorge, sont de la plus ferme maîtrise, et l'ensemble de l'œuvre est plein de feu, d'intelligence, de charme et de nerveuse élégance : il s'élève à la signification générale du *Portrait de l'Actrice moderne*, et c'est un tableau de style autant que l'effigie de quelqu'un. Deux roses jetées aux pieds de la figure sont un de ces régals de peinture que les mots n'expriment pas, et dont on ne peut dire qu'une chose, c'est que, si on le pouvait, on les volerait. Ces deux roses découpées dans le bas de cette toile et encadrées dans un musée seraient pour beaucoup une fière leçon de peinture.

Le portrait ultérieur de Mme Besnard offre avec celui-là le contraste le plus absolu. Elle est assise, de profil, dans un fauteuil. C'est presque une symphonie en noir, gris et blanc. De couleur, peu ou point. Le fond, en perspective montante, avec un parquet clair, est la grisaille lumineuse d'un mur d'atelier sans un détail. Le fauteuil de chêne est garni d'étoffe rouge-brun qu'on ne voit à peu près pas, comme le tabouret où se posent les pieds. Une ample robe de satin noir est tout le vêtement. Une main laisse pendre un livre jaune. La tête est rose, très fraîche de ton, poudrerizée légèrement et pâlie par la grande clarté du vitrage plafonnant. La lumière verticale s'intensifie sur les beaux cheveux d'argent, abondants, crespelés, découvrant largement le front. L'image est donc d'une absolue sobriété de couleur et de présentation. C'est une œuvre toute de style, profondément ressemblante, restituant l'individualité d'une des femmes qui auront compté dans notre temps, mais s'élevant quand même à la généralisation. C'est bien le portrait d'une Française racée, artiste et maternelle, bonne et volontaire, très féminine avec un cerveau quasi masculin.

Cette œuvre est au musée de Rome, le *Portrait de théâtre* est à Vienne, et celui de Mme Roger-Jourdain chez celle-ci. Ces trois figures dominent la série des effigies féminines du peintre. Elles portent toutes trois la marque de son esprit de stylisation. C'est la Mondaine, l'Actrice, l'Épouse d'artiste. La préoccupation de la ressemblance n'empêche jamais l'artiste, après qu'il y a satisfait, de dépasser les limites du genre, et d'envisager la personnalité comme le prétexte d'une interprétation décorative de la femme et d'une sorte d'emblématisation de sa caste sociale. Pour M. Besnard la

femme est une symphonie et une joie des yeux, avant tout, et s'il peint *Madame X...* c'est la Femme qu'il peint, la Femme, synthèse vivante de l'effort masculin, fierté et luxe du *home*, comme de l'homme qui travaille pour la faire plus belle et l'attester mieux aimée. C'est pourquoi on pourrait très bien, en considérant la série des portraits de M. Besnard, supprimer les cadres, et voir en toutes ces effigies les strophes d'un même poème décoratif, la restitution d'une guirlande de féminités ornementales, dont chacune a un nom et est bien spécifiquement étudiée et traduite certes, mais dont toutes les personnalités concourent à un seul effet, celui du luxe et de la grâce dans notre vie grise et noire où la parure féminine reste l'unique motif de fantaisie, de caprice et d'éclat. Une plus longue description des œuvres serait inutile. J'appliquerai les mêmes remarques aux autres portraits de femmes de M. Besnard, en regrettant de ne pouvoir m'arrêter longuement à chacun d'eux. Le double portrait des *Demoiselles Dreyfus*, par exemple, est exquis par la combinaison chromatique des deux corps vêtus de robes d'un vert d'eau pâle, et se dressant au-dessus d'un massif d'azalées roses. *Mlle de Jarcy* se silhouette, en robe rose, un grand chapeau de paille enrubannée à la main, sur le gazon velouté d'une pelouse. *Mme Henry Cochin*, fastueuse en ses dentelles, en son manteau de bal que traverse un large ruban vert agrafé de diamants, est assise sur un canapé. *Mlle Adam* apparaît, avec un mouvement souple et curieux, dans un demi-jour bleuâtre. *Mme Pillet-Will*, en robe écaillée d'argent, pareille à une sinueuse sirène, révèle son étrange et inquiétante beauté de blonde, aux yeux d'eau changeante, dans une toile d'exécution magnifique. *Mme Alphonse Daudet* n'est représentée que par une tête, mais c'est un chef-d'œuvre de divination du caractère et de peinture fauve, dorée et pourprée. Les portraits de *Mme Roger Marx*, tout en noir avec un grand chapeau de plumes noires, de *Mme Pottier*, assise, penchée, le menton appuyé sur le bras mince, tout en gris, sont aussi sobres que les autres sont éclatants, et conviennent avec tact aux caractères simples et pensifs des deux modèles, mondaines nullement frivoles. Le double portrait de *M. et Mme Ernest Chausson* les réunit au piano. Toute vêtue de blanc, Mme Chausson, blonde et rieuse, est assise et joue. Debout derrière elle, son mari lui donne une indication musicale. L'un et l'autre sont d'une ressemblance absolue, et la composition est une image de bonheur intime qui serre le cœur des amis du grand musicien si préma-

turément disparu. Le grand portrait de *Mme Mante et ses enfants* est avec ceux des familles Lerolle et Lenoir, un des très rares portraits collectifs de M. Besnard. Il groupe cinq figures à l'ombre d'un massif de feuillage derrière lequel se devine le soleil d'une ardente journée, car il fut peint en été dans une villa des environs de Marseille. L'artiste y a fait chanter les bleus profonds. Tous ces portraits, et bien d'autres encore, témoignent de l'intelligence décorative d'un artiste sachant varier attitudes et décors selon les caractères. Et il me faut enfin terminer par le *Portrait de famille* de 1890, exécuté à Talloires. Il se groupe dans la claire salle de bois verni, dont les baies ouvrent sur le lac et la montagne azurée. L'artiste s'est silhouetté debout au fond : sa femme assise en robe rose, tenant son plus jeune fils, les deux autres debout en maillots bleus, Mlle Germaine Besnard, alors fillette, en jaquette d'un rouge de géranium, composent une symphonie joyeuse, d'un éclat net et franc de Primitif, saturée de clarté et sentant bon la campagne, l'eau, la belle journée et le bonheur — une page solide, mais vraiment *jeune*.

LES PORTRAITS D'HOMMES

Si j'en viens à présent aux portraits d'hommes, on ne s'étonnera pas qu'ils soient relativement rares, et que l'artiste s'y soit moins attaché, étant données la féminité de sa nature, et sa passion pour la couleur. Il répugne visiblement au noir terne de nos vêtements, et est rebuté par l'impossibilité de parer une effigie masculine, de la rehausser de soies ou de fleurs, de l'interpréter ornementalement. Cette part de son œuvre est donc secondaire. Il n'en a pas moins signé quelques très beaux portraits d'hommes. Sans insister sur celui de Francis Magnard (datant de ses débuts) et fort délicat en sa gamme gris clair, sur ceux du graveur Coppier, de M. Dubar, de M. Bihourd, du docteur Calot, de M. Barrère, dont le costume brodé et le grand manteau d'ambassadeur ont plu à l'artiste, j'en viendrai aux plus intéressants. Et tout d'abord à l'un des plus anciens, qui est au musée du Luxembourg, et qui nous offre l'effigie du sévère et savant peintre-graveur Alphonse Legros. L'œuvre a été peinte à Londres en 1883, à Londres où, durant son séjour, M. Besnard avait connu Legros et reçu ses conseils précieux d'aquafortiste. C'est une grande aquarelle d'un métier curieux, toute exécutée en larges lavis que rehaussent des hachures

serrées et nerveuses de noir et de bistre, sans intervention de couleur. Legros est assis à sa table de travail, dans un désordre de flacons, de papiers et de plaques de cuivre. Il est vu de trois quarts, presque de dos, et il se retourne d'un mouvement vif. Sa figure énergique, à la barbe grise et pointue, aux yeux profonds, est éclairée à la fois par le cuivre qu'il travaille et par le châssis de verre dépoli qui, au-dessus de lui, tamise et concentre la lumière. La tête est donc modelée par de grands plans d'ombre et de clarté. Le morceau est superbe, sa largeur, sa sûreté, sont déjà d'un maître, et on y prévoit l'étonnante habileté d'aquarelliste que le peintre devait prouver plus tard. Le style est sobre et grave. C'est bien une effigie d'homme énergique et méditatif, d'artiste austère, solitaire et laborieux — un des beaux portraits masculins de ce temps.

Le portrait de M. Frantz Jourdain nous révèle un des aspects les moins visibles dans son œuvre du caractère complexe de M. Besnard. C'est ici l'effigie d'un ami d'enfance, excellent homme dont l'illusion persistante aura peut-être été de se croire plus combatif que la nature le lui permit, et qui, sage architecte, nullement révolutionnaire en sa vie et en ses travaux, a toujours pris au pied de la lettre le *combat* artistique ; supposant constamment que l'art indépendant est menacé par de noires conspirations et des bandes occultes autant qu'implacables, protestant contre elles avec fureur, vivant mentalement sur une barricade, se faisant tuer chaque jour dans la courageuse attitude d'un Baudin de l'insurrection des *fauves*, le président du salon d'Automne, redevient, dès qu'il n'est plus question de sauver le néo-impressionnisme et d'incendier l'École des Beaux-Arts, un homme aimable, familial et *arrangeant*. La vieille et sincère affection de M. Besnard n'a pu se défendre peut-être d'une certaine ironie sceptique, relativement à ces légers travers, et je ne m'abuse guère en supposant que cette ironie, dont le modèle ne saurait se fâcher, s'est décelée délicieusement dans le portrait. M. Frantz Jourdain y est représenté debout, cambré, la tête rejetée avec défi, la redingote militairement boutonnée, avec l'allure d'un général de la Révolution : il semble que le vent d'un boulet passe dans les cheveux et hérisse la barbe fourchue au-dessous du nez d'aigle et de l'œil dominateur. La lavallière noire volète, et jusqu'au ruban rouge de la boutonnière semble frémir. Ce n'est pas là certes le portrait d'un architecte, mais d'un chef, d'un tribun à tout le moins : et la main relevant

la basque de la redingote pour tourmenter rageusement non un pommeau de rapière, mais la poche du pantalon, donne à tout le buste et à l'épaule remontante un sursaut plein de provocation superbe. Mais, sous l'ébouriffement de la barbe en bataille, se devine la forme fuyante du menton, indicatrice d'une volonté versatile, et malgré tout on perçoit dans toute cette physionomie tendue et autoritaire une aménité bourgeoise qui rassure. Cela est indiqué avec un esprit infini et un tact extrême, l'intention narquoise ne transparaît que par une imperceptible accentuation de certains traits offerts par la stricte vérité du modelé. Le portrait est la vie même, d'une ressemblance surprenante, et c'est un très beau morceau dont le possesseur peut être ravi : seulement, le peintre sagace et pénétrant s'est amusé, sans nul doute, du contraste entre l'attitude voulue et la réalité psychologique, et là encore la personnalité s'élève à la généralisation. C'est le portrait-type de l'Indépendant systématique. Cette intention caricaturale — le mot est trop fort tant le dessein reste discret — est unique dans l'œuvre de M. Besnard. Pour ceux qui le connaissent bien, elle fait songer aux jugements parfois mordants que sa causticité le laisse parfois émettre sur ses amis, et que tempère vite un sourire cordial : car il sait aimer, mais il ne renonce pas pour cela à tenir jugement sur les petites faiblesses d'autrui, ni sur les siennes, et il se raille tout comme les autres.

On ne trouvera par contre rien de cette inclination au persiflage courtois dans le portrait qu'il a fait de M. Cognacq, directeur de la *Samaritaine*. M. Cognacq a prévenu toute ironie du peintre et du public en disant franchement à M. Besnard : « J'ai gagné ma fortune en vendant du drap : représentez-moi aunant du drap. Je me donne pour ce que je suis et en suis content. » C'était préférable à l'attitude de Mécène éclairé qui rendit si comiquement célèbre un des grands confrères de M. Cognacq. Et M. Besnard a parfaitement compris la bonhomie de l'intention. Il a représenté M. Cognacq le mètre à la main parmi des lingeries, en son magasin. Il ne l'a pas caricaturé, il ne l'a pas fait trôner. Il s'est borné à montrer un négociant dans son milieu et son état, et à tirer parti des reflets des linges blancs sur la figure sanguine, aux forts méplats, pour créer un beau morceau de peinture. La largeur de l'exécution et la rondeur du modèle s'unissent pour éloigner tout sarcasme facile et déplacé devant cette image d'un brave homme qui ne s'en fait pas accroire, et n'a rien du Bourgeois gentilhomme.



Cl. Moreau frères.

PORTRAIT DE Mlles DREYFUS



Cl. Moreau frères.

LE CHAPEAU DE PAILLE

Le même sens subtil de l'appropriation des gestes aux caractères intimes se prouve dans le portrait du baron Denys Cochin, qui est également saisissant de vérité, et qui raconte tout l'homme par sa facture nerveuse et ample. M. Ingres ne peignait pas de cette façon peu *léchée*, mais il eût applaudi à la vérité vivante de ces yeux fins, au modelé serré de ces joues, au dessin de ce corps robuste, à toute l'allure de grand bourgeois confortable, renté et intelligent, de cette effigie d'homme délibéré, sans morgue vaine, mais sûr de soi et sachant qu'il compte partout où il s'annonce, à l'Institut ou dans les commissions parlementaires. M. Ingres eût apprécié le côté *social* d'un pareil portrait, qui est fort représentatif d'une certaine caste, et atteint au caractère général d'une tête de la bourgeoisie possédante et dirigeante sans avoir l'aspect formidable de Bertin aîné. J'en viens enfin au portrait d'un grand artiste, du pianiste viennois Emil Sauer. Jadis M. Besnard l'avait peint en buste, au piano, avec ses longs cheveux flaves. Ils sont devenus gris lorsque après bien des années un second portrait a été exécuté. Celui-ci, datant de 1912, montre l'artiste debout, en habit noir; il va saluer le public avant de s'asseoir devant le piano à queue qui se profile auprès de lui. Le noir du piano et celui de l'habit s'enlèvent sur un fond gris clair, sans aucun accessoire qu'une chaise devant le clavier. Le dessin des longues mains maigres, du masque émacié et étrange, le dessin du corps, l'intense vérité physionomique, font de cette figure une des plus magistrales de notre temps. Il est facile d'y constater encore combien M. Besnard sait être coloriste sans autre ressource que le noir et le blanc, combien il sait être sobre lorsque la couleur n'a pas à intervenir logiquement, combien enfin cette effigie, comme les précédentes, dépasse l'individu pour signifier le virtuose en général. Pour lui aucune véritable personnalité ne se limite à soi-même, elle est un exemple et un symbole représentatif, un motif d'idées, un chiffre décoratif évoquant toute une classe d'individualités analogues. Ces portraits d'hommes sont fort intéressants en soi, et par leur ressemblance, et par l'admirable gamme de noirs que le peintre a su appliquer à l'interprétation du terne costume moderne — mais plus encore par leur symbolisme naturel. Ils donnent le grand regret que les circonstances n'aient point mis leur auteur à même de réaliser, comme cela advint à M. Jacques-Émile Blanche, une galerie des principaux artistes contemporains. Quelques merveilleux bustes de Rodin ont assuré à l'avenir les images de J.-P. Lau-

rens, de Falguière, de Puvis de Chavannes, de Gustave Mahler, de Gustave Geffroy, de Henry Becque, fixées par le génie. Je me suis souvent plu à imaginer que si M. Besnard peignait ou avait peint Mallarmé, Paul Adam, Debussy, Rosny aîné, Paul Claudel, Chéret, des hommes de la politique ou de la science comme Clemenceau, Jaurès, le docteur Roux, Berthelot, — et que d'autres à citer! — nous aurions une série de documents incomparables pour notre joie et celle de nos descendants. Ce seraient vraiment des *cohéreurs d'idées* assemblés par le plus intellectuel de nos peintres.

VII

L'AQUARELLE, LE PASTEL, L'EAU-FORTE

Comment l'artiste use de ces différentes techniques. — Les études, les nus. — Les paysages. — Caprices et recherches à l'eau-forte. — Les études d'animaux. — Les interprétations de la montagne et des lacs. — Les marines.

Le présent chapitre sera bref, car toute description et toute analyse des œuvres qu'il concerne seront à peu près impossibles. Il faut s'être familiarisé au cours des années avec l'œuvre de M. Besnard pour comprendre à quel étonnant degré elle témoigne de l'exceptionnelle fécondité de son auteur, laquelle ne peut guère, en notre siècle et dans le précédent, se comparer qu'à celle de Delacroix. M. Besnard a travaillé sans interruption pendant près de cinquante années, et il a touché à tous les genres, excepté seulement la lithographie. Décorations murales, portraits d'hommes et de femmes, fantaisies décoratives, aquarelles, détrempes, pastels, dessins, eaux-fortes, cartons de vitraux, nus, fleurs, marines, paysages, animaux, il a tout réalisé, et avec une maîtrise presque égale. C'est donc un producteur de la grande lignée, un de ces grands ouvriers qui ont jugé qu'il était de leur devoir de savoir tout faire, aussi bien une illustration minuscule qu'une de ces énormes peintures de plafonds, physiquement épuisantes, que l'artiste, à soixante-quatre ans, retouchait vaillamment encore sur les échafaudages de la Comédie-Française. Le respect s'impose devant ce labeur ininterrompu et cette création exaltée, intarissable, d'un imaginatif et d'un penseur qui ne veut pas perdre une minute dans l'existence. Indépendamment de la valeur propre des œuvres, cette vie est un exemple écrasant pour la jeune

génération qui se contente de jolies esquisses et veut la célébrité après trois ou quatre tableaux.

Il est donc inévitable qu'un livre comme celui-ci ne puisse parler de toutes les œuvres signées par l'artiste. Une grande quantité échappent forcément d'ailleurs à tout contrôle. Elles ont disparu, achetées au cours des années par une foule d'amateurs. Leur recensement serait bien malaisé, et l'artiste prodigue de son talent n'a même pas songé à en garder la mention et la date. Pour les pastels par exemple, les catalogues des expositions de la Société des Pastellistes à la galerie Georges Petit permettent bien d'en retrouver et d'en nommer une partie, M. Besnard ayant exposé régulièrement depuis la fondation. Mais que d'autres ont quitté l'atelier sans laisser de traces, et ornent des intérieurs insoupçonnés dans tous les pays du monde! Ceci peut être dit des aquarelles, dont le chiffre est impossible à préciser, et des eaux-fortes. Ni la Société des Aquarellistes ni celle des Peintres-graveurs ne sauraient tout représenter. Et quant aux études et recherches, leur nombre est incalculable. Au surplus, cette nomenclature n'entre point dans ma pensée, en un livre qui veut avant tout faire comprendre le mécanisme d'une intelligence créatrice.

L'aquarelle a été, surtout dans la période de 1885 à 1895, un des moyens les plus employés par M. Besnard. Encore qu'il n'ait point cessé d'en user, et que les catalogues de la Société des Aquarellistes en témoignent, sa production sous cette forme s'est espacée. De ses débuts datent quelques pièces magistrales comme la *Souffleuse d'Étoiles*, ce pur et doux profil de rêve perdu dans la bleuité, ou telle étude nocturne de la tour de l'Horloge silhouettée en violet foncé sur un ciel de pourpre éteinte, avec les notes vives des fanaux de bateaux sur la Seine, œuvre puissante que garde M. Pierre Baudin — ou, encore des nus surprenants par la richesse toute florale de leurs colorations. Le caractère essentiel de ces aquarelles, celui qui surprit et ravit tout de suite les professionnels, c'était la liberté et la largeur inusitées en cet art toujours un peu sec. Lavées à grande eau, montrant franchement les coulures, ces pages révélaient toute la fougue d'un exécutant hors ligne, accentuant le dessin et le caractère décoratif par l'intensité des taches, modelant un bras par une seule coulée du pinceau promené sinueusement sur la feuille en pleine eau colorée, sans retouche, sans adjonction de gouache. Fantaisie et puissance, c'est ce qui frappe en ces caprices d'un beau peintre. Habitué à n'user de l'huile qu'avec

légèreté, sans empâtements, en véritable fresquiste ennemi des cuisines de palette et amoureux du ton pur, ces aquarelles étaient bien pour lui les présages de sa peinture à l'essence, toute préparée en grisaille et ne recevant enfin son effet chromatique que par des glacis. On peut dire qu'aucun aquarelliste n'est aujourd'hui plus fort techniquement, et que même dans ses tableaux M. Besnard se révèle aquarelliste-né. Il y montre cette facture claire et rapide du décorateur qui ne saurait s'attarder à des recherches de matière comme un spécialiste du tableau-bijou, un Monticelli par exemple. Cependant la matière de ses tableaux est agréable aux yeux par la belle coulée lisse et l'intervention de hachures franches et vibrantes.

Ses pastels sont peut-être plus beaux encore, techniquement, et leur virtuosité est éblouissante. Il se garde d'y pratiquer cet empâtement auquel certains artistes parviennent par l'emploi de papiers pumicifs aux feutrages veloutés. D'autres vont jusqu'à imiter la gouache en mouillant d'un mélange de gélatine et d'eau chaude, au pinceau, la place où ils poseront une touche de pastel, de façon que celui-ci soit fixé et agglutiné jusqu'à offrir au besoin un relief. Les pastels de M. Besnard nous apportent, contrairement à ces procédés modernes, une nouvelle preuve de sa filiation toute classique au XVIIIe siècle. Il se sert du procédé exactement comme s'en servirent Rosalba Carriera, La Tour ou Perronneau. Il use d'un carton gris ou beige, analogue au carton d'emballage, y frotte avec le doigt les tons de fond, établit ainsi les principales valeurs vaporeusement, puis donne les accents avec des crayons de pastel demi-dur, dessinant vraiment au crayon de couleur, par des séries de traits et de hachures entre-croisées. C'est exactement l'aspect et la façon des derniers chefs-d'œuvre de Chardin tentés avec cette matière. Un pastel de M. Besnard est toujours un dessin dont les réseaux se superposent à un léger frottis, et il y gagne en netteté sans nuire à la diffusion rêveuse de cette matière exquise.

C'est ainsi qu'ont été exécutées ces nombreuses et superbes études de bustes nus ou semi-drapés qui sont autant de poèmes de la chair, diaprés de reflets vifs, célébrant la chevelure de feu et la peau laiteuse des rousses, l'épiderme mat et la chevelure bleuâtre des brunes, étudiant des minceurs élégantes ou d'opulentes blondeurs avec une allégresse et un brio exceptionnels. Tantôt une étoffe pourprée, à fleurs d'or, chante sa fanfare, tantôt un jaune de Naples miroite et prête à la peau féminine des reflets verts, tantôt il suffit à l'artiste d'un gris, d'un rose et d'un noir pour créer un chef-

d'œuvre comme ce petit portrait de la princesse Tronbetzkoï qu'on n'a pu malheureusement revoir. Tous ces pastels de femmes sont des caresses de sensualité délicate, et aussi des gammes de tons en marge des grandes décorations, et souvent on retrouve en l'une de celles-ci la coloration d'un torse féminin. Ce sont délassements de maître improvisant des *fantaisies chromatiques*.

La façon dont M. Besnard a traité l'eau-forte n'est pas moins personnelle. Elle est bien ce qu'on doit attendre d'un peintre-graveur. Elle est une écriture alerte et souple. Il n'use que très rarement des encrages intenses, des noirs mats, des ressources veloutés du vernis mou cher à un Rops, à un Louis Legrand, à un Brangwyn, à un Fortuny, et transformant l'eau-forte en un travail fantastique à la manière noire, avec des effets de lithographie. Ce n'est pas non plus le griffonnis nerveux d'un Zorn ou d'un Ensor, le métier calme et méthodique d'un Victor Gilsoul ou d'un Baertsoen. Les planches de M. Besnard ne visent point à être des *chefs-d'œuvre* au sens où on l'entendait dans les antiques corporations et il y apporte peu de souci d'étaler son savoir et d'y réunir tout ce qu'un aquafortiste professionnel peut imaginer au point de vue des diverses factures du genre. Il semble beaucoup plutôt que l'artiste ait gardé l'empreinte de l'enseignement d'Alphonse Legros, dont les grandes eaux-fortes étaient des dessins blonds, assouplis et clairs. Il cherche plutôt la lumière diffuse que les effets violents et contrastés, il reste peintre, et préoccupé de dire avec une simplicité précise son idée. Les eaux-fortes de M. Besnard sont souvent des études, des recherches, des *repentirs* en marge de ses grandes pages décoratives. On retrouve en cette collection qui a assez peu circulé, mainte pensée pour une figure peinte, des caprices, des morceaux de nus. Mais la série compte aussi des idées réalisées à dessein dans cette technique, par exemple celle des planches assez grandes sur *la Femme*.

Là s'est jouée la tendance idéologique de l'artiste, et quelques aspects sont très beaux. Voici la femme se dévoilant au frontispice, sur un fond de nuit mate, avec un aspect un peu fantastique. La voici mondaine, sortant de son coupé et pénétrant dans un hôtel brillamment éclairé, tandis que sa sortie de bal, soyeuse et fourrée, glisse de ses épaules nues entre les mains de laquais respectueux. Voici la pauvresse désespérée qui, sur un pont désert, dans les ténèbres, se penche et se jette au gouffre d'un élan farouche, en crispant ses poings sur ses yeux pour ne rien voir. Voici, en une

page admirable, l'accouchée délirante, tordue par les spasmes, bouleversant son lit, tandis qu'auprès d'elle, impassible, le docteur qui tient son poignet compte à sa montre les pulsations de la fièvre : et là l'eau-forte est tumultueuse, crispée, emportée et tragique comme l'esprit même du sujet. Ces eaux-fortes sont de très belles choses, d'un sentiment intense et d'une magnifique exécution. Et c'est sans malice que je dirai, après avoir contesté *l'ingrisme* de M. Besnard, combien Delacroix eût aimé une page comme ce sinistre *Accouchement* où hurle la douleur humaine, et combien sans doute M. Ingres en eût été choqué comme d'un désordre, ne voyant que chaos et fouillis de lignes là où son grand rival eût frémi d'émotion. Une autre eau-forte, celle-ci à la manière noire, a servi comme je l'ai dit à créer la *Féerie intime*. Une des plus connues est encore dans cette manière noire, une femme du peuple, accroupie devant un feu qui donne à son visage un aspect spectral. La morte qui est au centre de la décoration de la Sorbonne a été aussi l'objet d'une étude à l'eau-forte. Il faut mentionner enfin le très beau, très vivant *Portrait de Rodin* et celui du comte Robert de Montesquiou appuyé à un vase fleuri dans un parc, deux profils d'une ressemblance psychique parfaite. Les eaux-fortes d'illustrations sont d'un métier plus mince, élégant et fin, et telle planche pour la *Dame aux camélias* fait songer au faire spirituel et attrayant d'un Eugène Lami.

Ces diverses techniques, étudiées parallèlement à la peinture, ont servi à M. Besnard pour constituer une sorte de vaste répertoire d'impressions directes, utilisées et recomposées ensuite. C'est ainsi par exemple qu'il est un grand paysagiste bien que n'ayant jamais exposé ce qu'on appelle spécifiquement un paysage, et qu'en une foule de ses notations à l'aquarelle on trouve les éléments de ses paysages composés. La montagne l'a passionné. On la retrouve dans toute son œuvre, dans l'*Ile heureuse*, dans la Coupole du Petit Palais, dans les *Baignades*, dans d'autres compositions encore. Elle y est peinte avec une vérité, un style et une force de synthèse qui sont d'un maître paysagiste. Mais il est trop idéologue et aussi trop classique pour considérer le paysage comme suffisant en soi, et il n'y voit que le fond des figures, et la source des réactions lumineuses qui les colorent. Ainsi M. Besnard se tient-il à égale distance des maîtres anciens, qui traitaient le paysage comme une tapisserie faisant valoir les personnages, sans souci du plein air véridique, et des impressionnistes qui ont réduit

le personnage dans le paysage à l'état de simple accident lumineux, comme un arbre ou un rocher : et ainsi s'atteste encore, avec sa logique, l'indépendance foncière de son art. Les paysages qu'il a semés dans son œuvre n'y ont jamais été placés en vain : tantôt traités comme de simples décors, tantôt comme des morceaux de chevalet, ils participent à l'action ou au symbole, et leur influence chromatique relie toutes les parties de la composition. C'est par là, à la différence de la conception d'art ancien, que le paysage de plein air évoqué par M. Besnard prend part réellement à la signification générale des figures. C'est là en quoi son art diffère du *paysage composé* tel que le concevait par exemple un Poussin. Il ne l'arrange pas artificiellement, et ses sites du lac d'Annecy, véritables leitmotivs de son œuvre, sont partout exacts et reconnaissables : mais c'est le choix de leur lumière qui donne de la joie aux *Baignades*, de la sérénité à l'*Ile heureuse*, ou du pathétique à la *Matière*.

Peintre de la montagne, l'artiste a su aussi être un peintre de la mer, bien qu'ayant peu travaillé en ce sens. Le séjour à Berck a été l'occasion de quelques œuvres éclatantes et dramatiques : la *Rentrée des barques de pêche*, avec son peuple pittoresque de pêcheuses aux courts jupons rouges, aux fortes jambes nues, courbées sous les paniers de poissons; certains aspects de plages avec des couchants sanglants, ou des amoncellements de nuées sulfureuses poussées par l'orage et versant par de brusques déchirures des jets de clartés livides s'essuyant au flanc noir des bateaux échoués. Ces morceaux vigoureux, avec des ciels presque romantiques à la Delacroix, étaient les délassements du fresquiste lorsque, rentré de la chapelle d'hôpital où il peignait ses actes de foi, il regardait la vie maritime et son drame quotidien du haut de la terrasse de son chalet planté dans les sables. Le *Port d'Alger*, dont nous aurons à parler en un autre chapitre, a été encore pour lui l'occasion d'unir en une même féerie diaprée le ciel et l'eau, en les couronnant de ces vastes nuages embrasés qu'il affectionne, qu'on retrouve aussi bien au plafond de la Comédie-Française qu'à l'École de pharmacie et au Petit-Palais, et qui, dans leur splendeur sourde, évoquent — encore et toujours! — ceux que Delacroix a créés, après Tintoret et Constable, dans le *Massacre de Scio*, le *Plafond d'Apollon*, la *Barricade*, le sublime décor des *Croisés*, et la terrible *Barque de Don Juan*. C'est à eux, obstinément, qu'il a le grand honneur de nous faire penser.



Cl. Moreau frères

PORTRAIT DE THÉATRE
(Madame Réjane)



Cl. Moreau frères

PORTRAIT DE MADAME HENRY COCHIN



Cl. Moreau frères.

PORTRAIT DU COMPOSITEUR ERNEST CHAUSSON
ET DE MADAME CHAUSSON



Cl. Moreau frères.

PORTRAIT DE MADAME MANTE ET DE SES ENFANTS

Cette œuvre multiple, conçue par un esprit protéiforme, n'eût pas été complète sans les animaux et les fleurs. Celles-ci sont partout semées, mais je ne sache pas que le coloriste ait jamais cédé à la tentation de se régaler d'un tableau n'ayant pour sujet qu'un vase de fleurs. Nous ne remarquerons jamais assez que M. Besnard, qualifié de *virtuose* avec malignité par certains (j'ai dit en quel beau sens je prenais le mot à son égard), n'a jamais peint quoique ce fût sans une idée préconçue de composition, tous objets n'étant à ses yeux que des signes d'idées. L'état d'esprit du peintre pur et simple, qui peindrait n'importe quoi pour le sensuel plaisir de peindre, lui est inconnu. Il prend ce plaisir lorsqu'une idée générale l'a amené à utiliser tel ou tel accessoire. Quant aux animaux, il les a souvent représentés parce qu'il les aime passionnément, et il s'est longtemps plu à garder dans son atelier de superbes aras pour avoir toujours sous les yeux des notes de couleurs intenses et vivantes, donnant l'ut à sa gamme de tons. De toutes les bêtes celles qu'il préfère sont les chevaux, en homme qui fut toujours bon cavalier et adora les randonnées libres dans les bois et les champs. M. Besnard est un admirable dessinateur et peintre de chevaux. En Algérie il ne s'est pas lassé de les étudier. Ses fréquentes visites au grand marché d'Abbeville, lors de son séjour à Berck, se sont traduites par des toiles maîtresses, d'un naturisme joyeux, où les robes lustrées des bêtes miroitent au soleil dans la foule du champ de foire, et où, sous la justesse vibrante du coloris, chaque race est différenciée par un savant dessin d'anatomiste, par un observateur impeccable des mouvements. Une œuvre a dominé toutes les autres à ce point de vue, les *Chevaux taquinés par les mouches*, que nos musées n'ont malheureusement pas gardés. Ces deux chevaux de grandeur quasi naturelle, s'ébattent dans le soleil qui violace et empourpre leur poil, sur une rive où viennent mourir les petites vagues scintillantes du lac d'Annecy, avec la note brillante d'un seau posé, ces chevaux ont classé d'emblée leur peintre au rang des grands animaliers modernes, étant vrais comme des Géricault, sculpturaux comme des Barye, et d'une arabesque surprenante par leur groupement. Conçus plus ornementalement et au point de vue de la fresque, le cheval du *Saint-Georges* et le *Pégase* du Petit-Palais, les chevaux de labour de la *Cité future* à Berck, les coursiers d'Apollon au plafond de la Comédie-Française, les chevaux de guerre dans le panneau de la Haye, n'ont pas été moins savamment exécutés

malgré les simplifications exigées par leur rôle spécial. J'ai parlé des animaux étranges esquissés dans les petites visions de l'École de pharmacie, mammouths ou plésiosaures : mais dans toute l'œuvre on trouve des cygnes, des oiseaux, des paons, des chiens, des natures mortes de fruits et de poissons. Le tout est constamment, selon le principe des grands Renaissants, inféodé à la nécessité de la composition. Le caprice du peintre s'est toujours interdit *le morceau pour le morceau*. Que de succès certains et fructueux ne se fût-il point assurés cependant, possédant une semblable palette, en se jouant d'exécuter des tableaux de fleurs ou de fruits, d'étoffes et d'objets précieux, qui ont suffi à la gloire et à la fortune de tant de bons techniciens! Mais M. Besnard n'y a pas même songé. Le don inné de la composition, le besoin d'exprimer des pensées, l'en détournaient à son insu même. Copier, même avec somptuosité, lui était impossible : imaginer, évoquer, suggérer, furent les seuls désirs qui le poussèrent au travail, et c'est bien en cela qu'il s'atteste le plus idéologue de nos peintres, retournant la célèbre formule de Condillac : « Rien n'est d'abord dans l'esprit qui ne se soit auparavant offert à la sensibilité. » Ce n'est que lorsque son esprit a recomposé et contrôlé sa sensibilité, en un travail mental dont les opérations restent secrètes, qu'il commence de peindre. La matérialisation plastique n'est pour lui que le moyen de rendre communicable et visible l'idée qu'il a extraite du spectacle.

VIII

L'ORIENTALISTE

Le voyage en Algérie : Les *Ports d'Alger*, les *Études de mauresques*, les études de marchés arabes et de chevaux. — Le voyage en Hindoustan : les carnets de dessins, les détrempes, les esquisses à l'aquarelle, les scènes de rues et de temples, les fêtes, les bains, les danses, les visions. — L'*Homme en rose*.

L'ALGÉRIE

Le voyage fait par M. Besnard en Algérie, au Maroc et en Espagne, en 1894, fut un premier contact, assez rapide, avec cet Orient qui le tentait. Passionnément coloriste, il rêvait de trouver là une magnifique occasion de développer sa hardiesse et de donner des prétextes réels à l'intensité du chromatisme qui le hantait. Il y alla donc en peintre avant tout. Au Maroc le passage fut trop bref pour que l'artiste ajoutât rien aux études de Regnault, de Fortuny, de Delacroix. En Espagne il en alla de même, et les seuls souvenirs de ce voyage sont, sans doute, une riche étude d'Espagnole-gitane et un tableau peint d'après des croquis, au retour. C'est le *Flamenco*, groupant dans une salle ombreuse un public de femmes en mantilles, de sveltes Madrilènes, autour de l'estrade où deux jeunes danseuses se font vis-à-vis. Le tableau, avec ses petites figures, est charmant, précieux quoique d'un large faire, plein d'esprit et d'une grande compréhension du caractère expressif : mais il reste isolé et épisodique. L'Algérie, où M. Besnard séjourna beaucoup plus longuement et où il put travailler tout à l'aise, marqua autrement dans son œuvre et sa vie.

Il y réalisa les deux visions du *Port d'Alger*, l'une peinte le matin dans un effet doux et clair, et cédée à un amateur, l'autre acquise par le Musée du Luxembourg, tout embrasée de soleil couchant, avec son eau scintillante où s'entrechoquent la foule des

barques, ses grands nuages dorés et jaunes, sa somptueuse harmonie framboisée et glacée d'or, d'argent, de jade et de saphir. Il y fit aussi quelques très belles études de chevaux arabes en plein air, et un tableau très complet, le *Marché aux chevaux aux environs d'Alger*, où les silhouettes élégantes des bêtes s'évanouissent dans l'ardente lumière qui irradie leurs robes, et éclate en fanfares sur les burnous blancs de leurs cavaliers. Il y fit enfin une série d'études vigoureuses et éclatantes d'après des Mauresques, notamment cette voluptueuse *Ghizane aux beaux bras* d'un modelé si sensuel; et il fut très attiré par l'étrangeté de ces visages aux paupières bleuies de khol, aux yeux farouches, aux rires puérils et mystérieux.

Ces quelques œuvres firent sensation aux Salons. Elles témoignent de l'intelligence souple dont nous parlons forcément en ce livre jusqu'à la monotonie. Elles témoignent de ce don qu'a le peintre de s'assimiler très vite le caractère propre de chaque être et de tout milieu. Néanmoins, M. Besnard est resté trop peu en Algérie pour y atteindre à la profonde psychologie orientaliste de ceux qui y ont vécu longuement en y consacrant tout leur effort. Delacroix, comme lui, y passa seulement : mais comme il avait autant que lui la faculté de tout pressentir, et comme il adorait l'Orient comme poète autant que comme coloriste romantique, après avoir *espéré* l'Orient, après l'avoir imaginé et peint à l'avance d'après quelques armes ou étoffes, il parvint à des synthèses comme les *Femmes d'Alger*. Decamps subit la même évolution. Fromentin, qui fut un grand critique d'art aussi ému que compréhensif, et qui, la palette en mains, devint trop délicat et trop scrupuleux pour être un grand peintre, ne laissa pas moins quant à l'Algérie, outre un livre saisissant par la beauté du style et la véracité d'observation, des toiles qu'on néglige trop et qui sont les premiers documents de *l'intimisme arabe*. Partagé entre Ingres et Delacroix, Chassériau fut en Orient le digne et fier élève de ce dernier, et ses petites toiles algériennes, plus que les grandes, trop stylisées, décèlent un beau coloriste et un observateur sagace. Elles ressemblent étrangement à certaines œuvres de M. Besnard par la facture et l'interprétation des reflets. Gustave Guillaumet exprima l'âme désolée, morne et fataliste des pays torrides avec la puissance et l'acuité d'un contemplatif adorant cette vie. Enfin, M. Dinet est allé plus loin encore dans l'étude psychologique des types, et, outre l'estime due à la science de son dessin, à la justesse et à la force de son coloris, on lui doit une documentation sur l'âme arabe qui n'existait pas

avant lui; tandis que le dernier en date des orientalistes de grande valeur, M. André Suréda, revient, par l'influence du coloris de Renoir, à une vision toute *à la Delacroix* en ses somptueux amas de femmes parées, idoles placides perdues dans le luxe des soieries, des tapis et des chaudes pénombres.

M. Besnard appartient beaucoup plutôt au groupe des orientalistes pittoresques qu'à celui des observateurs s'attachant avant tout au caractère intime. Il est près de Delacroix, de Chassériau, bien plus que de Guillaumet et de M. Dinet : et cela était inévitable étant données sa nature et la brièveté de son séjour. Ses toiles algériennes sont véridiques, ses figures justement notées : mais ce sont avant tout les pages d'un voyageur heureux de la lumière africaine, grisé par les beaux tons. Cependant, comme la curiosité psychologique est chez lui inséparable du plaisir de peindre, il commençait déjà à être attiré par la stylisation de ces Arabes qui vivent à l'antique, dorment habillés, et dont les vêtements gardent de cette habitude des plis nouveaux pour nos yeux. Je me souviens qu'au retour de son voyage il m'expliqua un jour, avec vivacité, combien il avait été frappé de ce détail. « Nous n'avons aucune idée de ces harmonies linéaires, me dit-il, et nos tableaux classiques, avec leurs personnages en toges, ne nous offrent que des mannequins. Les Grecs et les Romains ne dormaient pas avec leurs toges. Nous ne pouvons comprendre le vêtement long et flottant de l'homme, et les aspects qu'il peut offrir, qu'en le voyant sur le corps de ces Africains qui ne le quittent que pour le laver de temps en temps. Et cela modifie toutes mes idées sur la draperie. » Il était très frappé aussi par le caractère fermé, impénétrable, des masques, et par l'effet du nu en plein air, du nu non occasionnel mais quotidien et regardé sans étonnement par d'autres êtres nus. Ces diverses impressions lui laissèrent le regret d'un voyage trop rapide, et la hantise de retourner en Orient; l'idée lui resta de prendre longuement contact avec des êtres nouveaux sous des ciels nouveaux, de mesurer des moyens d'investigation picturaux et psychologiques à des mentalités et à des formes différentes de celles de l'Europe, au lieu de s'en tenir à la préoccupation habituelle du peintre-voyageur qui note superficiellement. Le voyage en Algérie fut donc la cause première de celui, autrement long et maintes fois caressé et différé, que l'artiste finit par entreprendre à soixante années, en partant pour l'Hindoustan. Il devait y arriver mûri, dans le plein épanouissement de son intellectualité et de sa technique.

L'HINDOUSTAN

La leçon de l'exposition faite à la galerie Georges Petit fut tout autre que le grand public ne la supposa. Il n'y vit qu'une fête de la couleur offerte par l'un de ses peintres préférés. Il s'y pressa jusqu'au dernier jour de cette triomphante exhibition comme à un rare et luxueux spectacle d'art orientaliste, comme il se pressa depuis aux étonnants ballets russes. Il y avait sous le sens apparent un sens plus profond.

Ce grand voyage n'était plus une aventure de jeunesse : l'artiste ne l'avait entrepris qu'après trente-cinq années de labeur multiforme, il y avait longuement songé. Il ne s'était point seulement embarqué en peintre avide de renouveler ses spectacles, fasciné par les promesses de magies insoupçonnées, espérées de cette lumière dont l'expression fut la passion de sa vie. Il était parti en Occidental raffiné, saturé de la connaissance de nos mœurs, de nos aspects sociaux ou intimes, vers un pays qui était avant tout pour lui un lieu de mystère, de ce mystère qu'il a sans cesse tenté de rendre visible avec sa subtilité de nerveux et d'intuitif. Le penseur, qui en lui contrôle constamment le nerveux, était intéressé d'avance par le fatalisme de la race, par les données abstraites de la conscience et de la religion, par toute cette incompatibilité cachée qui, bien plus que les différences de vêtures, de masques et de climats, sépare les hommes. Une telle constatation, généralement négligée par les peintres, uniquement soucieux d'exprimer l'apparence rythmique et colorée des spectacles, une telle condition d'ordre littéraire et philosophique s'est imposée de plus en plus à l'artiste en route pour ces Indes où aucun grand peintre n'avait encore songé à se rendre : et c'est pourquoi il a écrit, ne se bornant pas à dessiner et à peindre, moins désireux de se jeter en virtuose au-devant de tous les motifs que de comprendre le profond, de choisir, de retenir l'essentiel. Ce n'est donc pas un triomphateur sûr de soi qui est allé là-bas pour voir, vaincre, et revenir se faire admirer, ayant appliqué sa technique à des thèmes inédits. C'est un homme habitué à nos plus secrètes façons de penser et de sentir qui revient d'affronter un peuple de mutisme et d'énigme. Il pouvait inventer, machiner, nous l'eussions cru sur parole : que de peintres en eussent profité ! Il nous confie ses doutes, il nous laisse mesurer l'immensité d'un monde qu'il n'a pu que pressentir avec

les antennes d'un esprit sagace : car le séjour s'est prolongé pendant sept mois, mais il eût fallu des années pour parvenir à une synthèse complète d'un pays aussi immense et d'une race aussi impénétrable — et d'autre part l'artiste a été souvent empêché de travailler par la curiosité gênante des Hindous ou les difficultés matérielles de l'installation. Le peintre n'a donc pas pu tout nous dire, mais il ne nous ment sur rien, et ce qu'il a pu retenir et préciser est d'une sincérité qui émeut. L'homme des grandes œuvres savantes s'est, dans l'Inde, refait jeune : il a tout oublié, il a recommencé à apprendre la peinture sur place, avec une vision neuve, sans craindre la faute ni l'inachèvement — et cette modestie ajoute à la beauté de cette tentative unique dans l'École française, dont l'ensemble à jamais dispersé fut un éblouissement trop bref.

Ce qui y frappe d'abord, c'est la plasticité. Malgré la rutilance des rouges, la crudité des soleils meurtriers, la fascination des ombres diffuses où se fantômatisent les figures, ce n'est pas la lumière qui a le plus séduit le peintre, et ses œuvres ont plutôt démenti l'erreur commune touchant l'Inde : un paroxysme de couleurs sonores, une assourdissante apothéose d'opéra, une pyrotechnie inouïe, voilà ce qu'évoque pour les profanes le seul nom de ce formidable pays. Et pour un public occidental le fait que M. Besnard allât y peindre était la promesse implicite des plus violentes orchestrations de la couleur, l'irruption d'un Richard Strauss de la palette dans la grise modernité de nos Salons, la virulence de nos impressionnistes, avec leurs pauvres petits soleils d'Ile-de-France, devenant décolorée auprès.

La vision de M. Besnard a été autre. La lumière y est ardente certes, mais ni éblouissante ni exaltée. Égale, impassible, fataliste elle aussi dirait-on, elle est morne, elle est un élément de torpeur et de mort, elle est affreusement triste. Elle fait comprendre que s'il y a un mystère dans l'ombre, il y en a un non moins redoutable et total dans la clarté absolue, immuable, dense jusqu'à l'écrasement. On ne l'admire point, on en souffre : ceux qui s'y meuvent ne s'y intéressent pas avec nos préoccupations d'artistes, ils ne sont que les formes d'argile que cette lumière cuit ou dissout par sa torride et féroce irradiation, et ce sont avant tout ces formes que M. Besnard a dessinées. De cette ambiance lumineuse ne naît point une joie lyrique, mais une intense, une intolérable mélancolie, une résignation farouche. Plastique et tristesse, voilà les deux traits essentiels de cet ensemble. C'est encore plus en dessinateur, et

presque en sculpteur, qu'en coloriste, qu'il a vu et travaillé, en usant de ce grand beau *dessin en mouvement* où il excelle, et qu'il définit par ces hachures rapides, accumulées dans le sens des plans, qui lui sont spéciales et sont classiques pourtant, puisqu'on les retrouve dans les *préparations* de La Tour.

Cet amour du dessin gardant son rang expressif suprême malgré les audaces de la couleur, c'est le trait qui a isolé l'artiste des impressionnistes, dès ses débuts, et ici le modelé fait tout, comme dans certaines œuvres européennes antérieures, les *Baignades* d'Annecy, par exemple, avec leurs nus amoureusement caressés dans l'enchantement de l'eau ensoleillée. A préciser, dans l'eau du Gange où plongent des marches de marbre, les groupes féminins accomplissant les ablutions rituelles, le modelé de M. Besnard n'est pas autrement employé, mais avec plus de largeur sommaire, de brusquerie dans l'accent, avec le désir tout sculptural d'exprimer par les volumes. Rien donc n'était plus intéressant que de retrouver en toutes ces œuvres les diverses manières de l'artiste au cours de sa vie. Il la recommençait en quelques mois, essayant tout, se corrigeant lui-même, gardant sous la recherche l'apport d'une longue expérience, redevenu élève sans cesser d'être maître.

On ne retrouvait pas moins en cette série sa constante tendance au tragique contenu, au pathétique inclus dans ce qui est quotidien : et ce qui l'avait retenu par une émotion plus humaine que picturale, ce n'étaient ni les paysages ni les monuments, mais les créatures. Rien à ses yeux, ni le fabuleux passé, ni les fastes évanouis, ni la nature géante peuplée de fleurs et de monstres, ni l'armée formidable des dieux, ne lui a paru plus secret, plus troublant, plus indéchiffrable, que le premier venu de ces êtres souples et taciturnes dont la mince nudité remuait sous l'éternelle clarté, et dont le fatalisme s'alliait selon l'expression de Mallarmé, à « l'insensibilité de l'azur et des pierres ». La difficulté de comprendre ces créatures dont l'unique espoir est la certitude du néant surpassait pour lui toutes les difficultés matérielles, si sérieuses pourtant : la quasi-impossibilité de s'isoler dans une multitude obstinément curieuse, empêchant l'artiste, par sa présence même, de reproduire aisément le spectacle qu'elle offre : les défiances, les interdictions rituelles, l'invisibilité des femmes dans l'Inde du Nord; l'éblouissant désarroi de l'esprit et des yeux se demandant vainement que choisir dans ce monde nouveau, essayant d'éliminer sans rien perdre; le découragement, enfin,

de sentir que quelques mois d'attention intense sont bien peu pour envisager une contrée colossale et une race totalement étrangère.

Dans cette confusion de sentiments et d'impressions l'artiste n'a été guidé que par une notion essentielle, qui était déjà en lui : la compréhension du panthéisme. C'est ce fil qui l'a dirigé dans ce labyrinthe. C'est à cette idée qu'il a demandé l'explication de ce qu'il voyait partout, à Kandy, à Bénarès, à Agra, à Delhi, à Jeypoore, à Oudaipour, dans les temples d'Anouradhapoura, à Madura comme à Trichinopoli, à Tanjore, à Madras ou à Hyderabad. En tous ces lieux mélancoliques et magiques, c'est l'idée panthéistique qu'il a retrouvée et exprimée dans les visages de ses modèles, comme il l'avait déjà exprimée sur les faces des personnages de ses fresques imaginatives, et tout en affrontant une civilisation inconnue, l'Européen y a vérifié ses songes et affermi son sentiment intérieur. Par là ce voyage ne fut dans sa vie ni un caprice ni un hors-d'œuvre, mais une étape nécessaire et un contrôle de soi.

Cette idée avait inspiré à ce sensualiste amoureux du faste ses pages graves, ses pages pensées autant que peintes, et aidé à la révélation des régions nostalgiques, inquiètes et sombres de son esprit : car décidément il y a deux Besnard parallèles et tout jugement est inexact qui ne tient compte que de l'un d'eux. C'est le second qui, dans l'Inde, a prévalu. Il a surtout pu travailler dans l'Inde du Sud. Il a expliqué combien, au point de vue strictement pictural, celle-ci, par le violent conflit des ombres et des clartés, évoque Rembrandt, tandis que dans le Nord s'impose le souvenir des clartés étales de Véronèse et de Tiepolo. En ces toiles de l'Inde méridionale le tragique se révèle. Les tonalités les plus brûlantes signifient des sentiments, l'ombre y est capitale, on ne s'arrête point aux prestiges de la couleur pour la couleur, on est obsédé par une émotion psychologique, l'exotisme n'est point un vain motif de curiosité mais une brusque révélation des âmes. On y sent que l'homme, autant que l'artiste, a été frappé par la grandiose désespérance de ces millions de pessimistes recueillis dans l'attente du non-être, dans le non-vouloir-vivre, et s'étant créé un univers tout de formalisme symbolique, une mysticité dont l'aspiration ne va point, comme celle du christianisme, vers une résurrection éternelle, mais au contraire vers une dissolution infinitésimale.

Cette croyance terrible unifie les expressions en cette foule pourtant divisée en castes jalouses. Nous ne pouvons percevoir en ces

tableaux les infranchissables orgueils rituels qui séparent ces êtres : ils nous apparaissent réconciliés par la même certitude de l'anéantissement dont se repaît leur âme orgueilleuse et morne.

L'exposition du *Voyage aux Indes* se composait de vingt peintures à l'huile, de quatorze peintures à la détrempe, d'environ quarante aquarelles ou gouaches, et d'une quantité de feuillets, détachés et encadrés, empruntés aux cinq carnets de voyage bourrés de croquis, de lavis et de notes manuscrites par l'artiste.

Parmi les peintures à l'huile, beaucoup étaient grandes et importantes, et la plupart très complètes, l'artiste s'étant pourtant réservé le droit bien naturel de les parachever en son atelier de Talloires, dans l'hiver 1911-1912, avant l'exposition. Une des toiles les plus éblouissantes était cette vision d'un *Marchand de fruits à Madura*, symphonie d'une intensité presque incroyable. Mais toutes étaient très montées de tonalité. Les *Laveuses à Trichinopoli*, les *Trois Danseuses à Jodhpur*, les *Femmes sur le lac d'Oudaipour*, le *Pont de Trichinopoli*, d'un rouge splendide et bizarre, ne le cédaient en rien pour l'éclat à cet aspect d'une *Rue d'Hyderabad*, où parmi la foule en fête, se pressant entre les maisons étroites sous le ruisseau de feu bleu d'un ciel torride, surgit en se convulsant un danseur grimé en femme, avec un masque jaune. Une *Femme de caste voyageant sur la route de Jeypoore* était un prétexte à la plus violente harmonie : elle passait, parmi un troupeau de zébus guidés par des coureurs nus aux turbans d'or, dans la lumière framboisée d'un crépuscule somptueux, dans une poudre d'or rouge. A ces visions de féerie faisaient contraste deux toiles sombres : l'une, les *Pleureuses au bord du lac*, était d'un sentiment tragique, d'une désolation morne et d'un style sévère faisant penser à certaines hallucinations du Tintoret, à certains groupes dans sa sublime *Crucifixion* de Venise. L'autre, petite merveille d'exécution intelligente et nerveuse, montrait l'artiste et sa femme assis dans un intérieur très sombre où une bayadère dansait pour eux. Elle y brillait comme un serpent diapré, saisie avec une admirable vérité dans la souplesse de sa danse, et le morceau faisait songer à Rembrandt.

La vie de fête, la vie de rue, la vie religieuse, étaient aperçues et notées dans ces tableaux, ainsi que la vie intime — si l'on peut dire ce mot à propos de ce peuple inconnaissable. La danse sacrée, les rites du Fleuve-Dieu, le deuil, la foule dehors et le mystère des bouges saturés d'ombre farouche étaient évoqués, bien moins par

le détail documentaire que par les expressions, les gestes et la lumière ambiante. Partout l'être humain définissait la race et la contrée plus que le paysage, l'arbre et le monument : et on pouvait considérer la plupart des œuvres comme des groupes de portraits. Portraits de style et d'ensemble par la silhouette générale, révélant les attitudes favorites de la vie en plein air, la fierté, la réticence, la gravité farouche des modèles; portraits, aussi, de bras et de mains, dont le peintre avait réalisé une série vraiment merveilleuse de science souple et expressive, ces bras et ces mains, en leur perpétuelle nudité, parlant vraiment un langage comme ceux et celles des canéphores grecques. La *Rue à Madura*, à ce point de vue, était un chef-d'œuvre de la plus éloquente expression picturale, atteignant à la synthèse, nous disant tout ce qu'est une rue indienne, tout en se bornant à nous montrer des passants du peuple : mais il suffisait de voir comment une grande femme en rouge soutenait sur sa tête, de ses mains levées, un vase de cuivre, pour prolonger la réalité par le rêve, et comprendre le style là où fût demeurée insuffisante la mentalité du plus vibrant impressionniste. Et il est bon de remarquer qu'aucune toile de Manet ou de Renoir n'a atteint à la frénétique puissance d'œuvres pareilles, pourtant harmoniques et où la couleur n'est jamais prodiguée pour le facile plaisir de barioler et d'aveugler.

Les visions de danses et de fêtes apparaissaient, dans ces peintures, nettement différenciées des nôtres. Elles étaient toutes de danse et de couleur : ce sont deux éléments qui nous manquent, et qu'une foule orientale détient constamment. Elle a très peu à faire pour que sa marche balancée devienne une danse rituelle et pour que ses oripeaux, avivés d'une fleur ou d'un bijou, deviennent festivaux, hiératiques et somptueux. Nos cérémonials ignorent le rythme, et nous n'avons que deux façons de passer de nos vêtures noires ou ternes à la vêture éclatante : le déguisement de la rue, qui est brutal et s'accompagne de vulgarité, et le travesti, auquel la bonne société ne s'adonne qu'à huis clos par caprice — le carnaval de carrefour ou la soirée masquée.

Les aspects notés par M. Besnard contribuaient donc à bien établir cette profonde dissemblance de l'Occident et de l'Orient. Les *Danseuses de Jodhpur*, ou la *Danseuse rouge* pareille à un gigantesque pavot apparaissaient comme des figures sacrées et évoquaient une foule de civilisations à jamais disparues.

Les détrempes montraient, en contraste saisissant, des œuvres

comme le *Vieux brahmine*, semblant modelé dans l'or pâle, être décharné, mystérieux, fatidique et terrible, et le grand portrait de *l'actrice Balamani* sous la figure de la déesse Saraswati, protectrice des Arts libéraux. Une belle créature toute blanche, assise sur un paon, ayant à ses pieds deux vieillards représentant la Science et la Poésie, selon le symbole d'usage avant toute représentation théâtrale. La Réjane hindoue, peinte seize ans après la Française! Une harmonie en blanc, rose, jaune et bleu, où tout était d'un maître, et vraiment enthousiasmant par la sûreté, l'aisance et l'allégresse joyeuse de la technique aux emportements superbes. Une scène intime, des plus finement révélatrices, montrait le *Poseur de bracelets* faisant glisser lentement, subtilement, les bracelets de verre coloré autour du bras d'une Hindoue accroupie, immobile et passive. Elle s'opposait à des évocations d'éléphants caparaçonnés emplissant les ruelles de leurs masses majestueuses, et à ce vaste *Bain rituel dans le Gange* où l'éclat de la couleur ne l'empêchait pas d'être grave, tant elle révélait avec austérité le mystère de l'Inde. Les femmes du Nord y avoisinaient celles du Midi, mais sans les frôler ni les connaître. Réunies pour la même purification mystique dans la même eau, ces créatures de races et de castes différentes étaient pourtant plus séparées que par des milliers de lieues, et leur silence et leurs regards noirs étaient révélateurs de cette implacable antinomie morale et religieuse. Le dessin, la couleur, l'arrangement, tout faisait comprendre en ce tableau magnifique, où le public ne trouvait que joie optique mais dont le sens profond lui échappait, combien ces races sont immodifiables : et on était certain d'avoir sous les yeux des Hindoues telles que les conquérants asiatiques ou Alexandre de Macédoine durent les voir. Un tel tableau était un poème du fatalisme supprimant le Temps. Avec un minimum d'accessoires et de documents, là comme dans ses œuvres décoratives européennes, l'artiste allait à la synthèse, exprimait *le profond*, et prouvait une fois de plus que le sentiment poétique est d'une vérité plus vraie que l'exactitude littérale, par la force du choix.

Les aquarelles comptaient deux grandes merveilles techniques, l'*Homme en rose* et la *Fête du Langar* à Hyderabad; de furieux conflits de couleurs, chevaux, éléphants, murs incandescents, cohues bigarrées! Des jardins de bambous à Kandy, de blancs palais se mirant dans l'eau bleue du lac d'Oudaipour; des danseuses de Delhi; des étangs à Ceylan; des fakirs, des parias, de

petites brahmines, des pagodes, des éléphants, des pagodes, des paysages, toute une prestigieuse série de notations décoratives. Et enfin venaient les pages nombreuses des carnets du voyage, tachées d'aquarelle, zébrées de croquis à la plume surchargés de l'écriture fine et nerveuse du peintre.

Combien Flaubert et Delacroix — oui, Delacroix, qui eût embrassé en l'artiste un de ses fils spirituels! — combien ces grands peintres se fussent réjouis de ces magnifiques gestes de canéphores hindoues, de ces danseuses mimant avec une frénésie muette le rite millénaire, ou s'épanouissant dans les pétales vermillonnés de leurs jupes comme d'invraisemblables fleurs, levant des masques puérils et sauvages, aux narines illuminées de la scintillation d'un large anneau, de ces groupes dont le soleil diapre la prostration! Là l'artiste a pu s'isoler du grouillement bariolé et avide, se réjouir de la profusion de tons, improviser dans la belle liberté de la touche qui miroite et du trait qui s'élance! Mais il faut toujours en revenir au thème souverain de cette vaste symphonie qui, malgré tant de rouges, évoque plutôt l'aspect de cuir gaufré, de vieil or et de rousseur sombre des Rembrandt, méritant vraiment le sous-titre choisi par l'artiste : *L'Inde couleur de sang*. Le fatalisme est là devant nous, incarné dans une humanité à laquelle rien de nous ne s'adapte, et dont la transcription du grand peintre, après tant de livres de savants et de romanciers, ne peut que nous signifier plus profondément la volonté de mystère, l'incompatibilité hermétique. Nous faire une conception claire de l'Inde serait démentir son panthéisme innombrable, car on ne définit point un monde où tout est rites, et signes de signes, où tout est une architecture de mirages sur une espérance de néant.

C'est cette sensation générale d'une humanité à jamais insolite et interdite, dont ses maîtres étrangers se servent sans pouvoir la comprendre comme nous nous servons de l'inconnaissable électricité, c'est cette sensation de toute une mentalité anormale et comme fluidique qui était donc la raison et la leçon dernière de cette exposition. Malgré la magnifique ingéniosité du peintre, c'était une notion abstraite et troublante qui s'imposait au souvenir. L'artiste avait rencontré enfin, vivants, les êtres dont son intuition peuplait jadis ses compositions allégoriques : et en allant à la Lumière, c'était la Mélancolie qu'il avait rencontrée, dans la créature extatique et triste. Une seule œuvre peut-être respirait la joie sans mélange, ce *Lac d'Oudaipour* pareil à un songe de Turner où des

palais d'opale et de perle rayonnaient dans le saphir du ciel et de l'eau, où les arbres géants et les éléphants donnaient l'impression de la force pacifique dans la majesté d'une immuable nature. Partout ailleurs se décelait, s'affirmait ou se travestissait sous la bigarrure des costumes, l'âme désespérée de l'*Homme en rose*, et c'était la plus attachante signification de cet ensemble d'œuvres, né du contact d'un grand artiste européen avec l'immense énigme de l'Inde.

« L'HOMME EN ROSE »

Cet *Homme en rose*, c'était en effet la créature que l'artiste avait imaginée, espérée, attendue dans la fantaisie symbolique de son esprit, avant le voyage. Et il l'évoquait en des pages charmantes à ce moment. Le *Figaro*, averti du projet, avait prié M. Besnard de raconter ses impressions en une série de chroniques. Elles parurent avec grand succès et formèrent un volume qu'édita la librairie Fasquelle en 1913. C'étaient les rédactions définitives des cinq carnets bourrés de notes en cours de route.

Quelques belles que fussent les peintures, elles étaient mieux qu'un spectacle d'exotisme offert à la curiosité visuelle du public, et leur intérêt capital était encore dans l'auteur lui-même. On ne pouvait l'effacer derrière ses toiles : ce qui y attachait, c'était le trouble ressenti par cette nature infiniment impressionnable, c'était la façon dont cet esprit aigu, lucide, malléable, se passionnant à assimiler, s'irritant de toute nuance rebelle à l'analyse, confrontait ses méthodes à l'énigme du portrait d'une race défensive. Lutte étrange où, pour se secourir lui-même, le peintre s'était fait écrivain! Aucune des œuvres exposées n'était, pour dire ce conflit de l'intelligence européenne et du mutisme oriental, significative au degré de ces carnets où l'écriture menue, incisive et capricieuse comme un griffonnis d'eau-forte, envahissait les croquis, les ébauches aquarellées, où la double pensée écrite et peinte s'exaltait, où l'on surprenait le travail du cerveau assailli d'intuitions, cherchant à fixer, à synthétiser, avec des trouvailles enthousiastes et des hésitations plus intéressantes encore. Pour un Delacroix peignant l'Orient avant de l'avoir vu, l'écriture était une dérivation de l'esprit et une confidence privée. Pour un Fromentin beaucoup plus compréhensif que sensible optiquement, l'écriture était une consolation mélancolique. Mais les notes cursives et ardentes d'où

sont sorties les pages de l'*Homme en rose* sont inséparables de l'œuvre dessinée, et seule leur union donne le véritable sens de la tentative. « Silencieux et rêveur, écrivait l'artiste au moment de partir, est celui vers lequel je vais. Svelte enfant du soleil, mon imagination lui assigne pour domaine une improbable contrée où, tantôt sur un fond de fleurs gigantesques aux feuillages mystérieux, tantôt à même l'or du couchant, ou bien encore sur la rive de quelque lac noir fleuri de lotus, il se détache, lui, le roi de tout cela, vêtu avec une somptuosité féminine. Car, viril entre tous, il apporte pourtant dans sa parure un luxe qu'ici nous ne consacrons qu'aux femmes. Être étrange et pourtant harmonieux, inventeur de symphonies, musicien dont l'instrument est la couleur, je te convie depuis bien longtemps à mes féeries intimes, et tu as un nom dans mes rêveries. Homme par les passions, femme par la parure, je t'appelle l'*Homme en rose.* »

Quelques mois plus tard, à la fin de son livre, le peintre notait avec une ironie mélancolique :

« Et l'homme en rose ? Faut-il avouer qu'à partir du moment où j'ai mis le pied sur son féerique domaine, j'ai moins pensé à lui ? Ce n'est point inconstance ni déception, c'est tout simplement que je ne l'ai pas vu, parce que je crois bien qu'il n'existe plus, ou que, du moins, il n'existe pas tel que je l'avais imaginé. Ce pauvre jeune radjah de Jodhpur (que M. Besnard a peint et qui figurait au centre de l'exposition comme un symbole) était lui un homme en rose. Mais il portait des culottes anglaises et, s'il revêtait le costume traditionnel, c'était seulement quand il se déguisait pour assister à quelque cérémonie de sa caste. Le fils de mes rêves ne vit plus seulement entre les murailles ajourées de ses palais, il lui faut le demi-jour de nos contrées. Il n'est plus vêtu de mousseline rose piquée d'or, il porte des vestons de laine profonde, joue au golf et se fait blanchir à Londres. Je suis venu trop tard pour le rencontrer dans tout l'éclat de sa puissance. Comme pour les Pyramides et le Grand Sphinx, j'ai manqué le crépuscule favorable. Dès lors ma chimère n'est plus qu'une rêverie sans objet dont se rit l'altière réalité. »

Entre ces deux états d'âme s'est inscrite une série de tableaux hindous qui apportent de précieuses contributions au bagage antérieur d'un Loti, d'un Pierre Mille, d'un André Chevrillon, et avec une originalité toute spéciale. Les descriptions sont en effet, avant tout, d'un peintre qui pose des mots comme des touches, sans

procédés littéraires. Quelques visions de Port-Saïd, du Caire, de Karnak, de Suez, de Djibouti, de Colombo, nous conduisent à Anouradhapoura, puis à Kandy, et enfin dans l'Inde même, à Madura, où l'artiste passe une nuit au théâtre, et étudie une pièce hindoue. De là Trichinopoli et Tanjore, avec les visites aux bayadères; puis Pondichéry, et enfin Golconde, la magique Hyderabad avec ses fêtes; Calcutta; les bords du Gange; les bûchers rituels; Delhi, Jeypoore, Jodhpur, Oudaipour, Bombay enfin, et le départ à regret vers l'Europe, avec des caisses pleines de tableaux et d'études. Le tout est raconté avec mesure, simplicité, et aussi uniment que possible, sans l'ombre d'une prétention, et pourtant quel document sur l'étonnante mentalité du peintre! Quel document, surtout, sur la façon dont l'homme né pour *parler en couleurs* cerne et définit l'impression autrement que l'homme né pour parler en mots! Et quelle curieuse alliance entre eux chez M. Besnard! Cette étude sur lui ne serait pas complète, psychologiquement, si je n'y faisais place à quelques extraits de ce livre captivant.

Lisons plutôt cette description du temple de Madura :

« Sur les pas de la vache élue nous entrons donc à notre tour et nous voici à l'instant mêlés, confondus, au milieu de centaines de corps nus.

« Quelle foule étrange! Cela tient de l'enfer et du bain froid, à cause des pagnes blancs que certains, les plus nombreux, portent roulés courts, entre les jambes, tandis que d'autres se drapent dans de véritables toges.

« Des têtes rasées, à la peau sombre, au front rayé de blanc nous fixent de leurs yeux féroces, puis s'éloignent. Quelques femmes portant leur enfant sur la hanche gauche viennent à notre rencontre comme poussées, et sur le point de nous toucher, reculent avec terreur en détournant la tête pour marquer leur dégoût de notre présence. Car nous sommes impurs, même pour le plus indulgent des Hindous, et maudite serait la main ou la hanche qui nous frôleraient seulement.

« Sur les murailles, au long des piliers qui soutiennent le plafond, si haut qu'il se perd dans la nuit, gesticulent des figures de pierre qu'anime étrangement la lueur vacillante des hauts quinquets.

« Sous l'éperon de leurs cavaliers fabuleux, les chevaux à tête de chimère bondissent au-devant de l'obscurité. Contre une paroi, un

dieu à tête d'éléphant, assis, jambes croisées, dans le fond d'une sorte de niche, paraît se réjouir infiniment d'exhiber un abdomen ruisselant de beurre fondu. Sur la paroi qui lui fait face, une déesse surgit affublée d'ornements bizarres, qu'autre part qu'en cet antre, je jugerais grotesques. Cependant, sous sa tiare d'or massif en forme d'immense cocon de ver à soie, elle apparaît finement sculptée.

« Les chauves-souris, grandes comme des pigeons, affolées, volent en zigzag, parfois si bas qu'elles nous touchent presque, à sentir sur notre joue le frisson de leurs ailes et dans nos yeux l'éclat de leurs prunelles.

« Devant le dieu à tête d'éléphant, *Ganéça*, me dit mon guide, se dresse un homme nu, le front marqué du trident de Vichnou, qui, élevant ses mains jointes au-dessus de sa tête, fixe l'idole d'un regard de démoniaque. Brusquement, sur la dalle et presque à nos pieds, un autre corps nu se projette au risque d'y écraser son profil aigu : c'est un fanatique, celui-là. Son corps est zébré de lignes blanches.

« Immobile et raide comme on l'est dans la mort, il prie. Même, il est si immobile que sa *saillie* en est diminuée ; c'est l'inertie des choses ; celle des corps plus pesants de toute la vie qui les a quittés. Dans la vie tout s'élance en haut, s'allège. Dans la mort, tout pèse, se concentre en bas pour s'anéantir mieux, se mieux incorporer à la terre.

« Encore un groupe qui vient à nous ; il va nous toucher... Mais il oblique de telle sorte que nous ne sentons de son approche que le froissement des quelques millimètres d'air qui nous séparent de lui.

« Dans un coin d'ombre, un fakir hirsute, la chevelure alourdie de fange, figé en une attitude de momie, retient la dévotion ou, tout au moins, la curiosité de quelques dévots.

« Au milieu de cette humanité où je ne me reconnais pas, je me sens l'âme froide.

« Cependant la foule nous roule et nous porte jusque sur les bords du bain des Brahmines. Là, sans rides, dort une eau sombre, et si semblable au néant qu'on croirait à un précipice plutôt qu'à un étang, n'était la colonnade qui court au long de ses rives. Un fantôme sort de ce vide pour se vêtir de ses draperies et disparaître.

« Tandis que j'observe les hauts parapets et ces galeries d'où déborde la houle des pèlerins, et suis dans l'azur sombre la montée

du Gopuram sur lequel se pose horizontal le croissant de la lune, mon guide me touche le bras et du doigt me désigne une vache agenouillée. Son profil fin se détache délicatement sur l'opacité de l'atmosphère. »

Il y a là presque l'accent sourd et doux d'un des poèmes en prose que Paul Claudel a consacrés à la Chine. L'artiste sort du temple, se retrouve dans la rue et la foule qui environne le sanctuaire :

« Vendeurs et acheteurs s'appellent, discutent, crient, gesticulent, sans qu'un rire de femme ou d'homme éclaire ces faces, sur lesquelles règne le regard intérieur de ceux qui souffrent d'un mal secret. Les voilà, les marchands du temple, ceux que le Nazaréen chassa jadis ! Le temps est si aboli sous ces voûtes qu'on peut bien dire qu'ils sont les mêmes.

« Ce soir, pour la première fois, je puis me faire l'idée de ce qu'étaient ces vendeurs qui encombraient les *saints parvis*. A l'instant, le décor antique, grec ou égyptien, se reconstitue pour moi.

« Derrière ces marchands verbeux et véhéments, les dominant de toute la hauteur de sa taille, un éléphant sacré balance sa trompe d'un mouvement rythmique, et son ombre portée propage jusqu'au plafond le spectre de son corps immense.

« Encore quelques pas. — Groupés à terre, le torse écroulé entre leurs genoux, des hommes de tout âge se tiennent rangés en cercle autour d'une torche posée sur le sol. Éclairées de bas en haut, leurs faces de damnés assagis tantôt s'illuminent d'une lueur de brasier, tantôt s'abolissent dans l'ombre projetée par le voisin. — Que font-ils? — Avec force mouvements de tête et de bras, un vieillard chantant module une strophe ou un couplet, fragment de poésie aussi vieille que le monde sans doute, et, pieusement, l'entourage l'écoute sans pourtant s'abstenir d'approuver du geste ou de la parole. Puis, le chanteur se tait. Alors, une autre voix s'élève, puis une autre, et une conversation qui semble une discussion s'établit dans le cercle, les mots et les gestes s'entremêlent. Enfin le silence revient, et le vieil homme élevant sa face vers la voûte entame une autre strophe. »

Voici une page admirable, écrite *sur la grande route* qui mène le voyageur vers Temple Rock :

« Un vol d'enfants s'abat autour de nous. Notre aspect les réjouit fort, et ils nous accompagnent jusque sous les hautes voûtes du temple infiniment moins grand que celui de Madura, mais aussi

encombré de marchands de bijoux et de galettes. Au fond, un grand escalier aux marches rayées de rouge mène au sanctuaire inaccessible aux profanes. Du plafond pendent de longues feuilles de maïs desséchées, mises là pour entraver le vol des chauves-souris dont j'aperçois les corps suspendus aux saillies des corniches.

« Tout à coup, sur un des paliers de cet escalier un éléphant immense se dresse. Éclairé par le jour froid d'une lucarne, il s'est arrêté sur un geste de son conducteur et balance sa trompe, la porte à sa bouche, la pose sur l'épaule du jeune homme en un geste familier si humain! Celui-ci est vêtu d'un pagne rose, mais rose comme une pivoine à son premier matin : c'est sur le fond sombre une note de couleur inouïe. Le monstre marche à marche, descend vers nous. Il avance, il grandit juqu'à abolir les piliers, la voûte. C'est un monument en marche, il n'y a plus que lui et je me colle à la muraille pour éviter la caresse de son appendice. Il passe et se dirige vers la sortie pour faire, paraît-il, sa promenade quotidienne. Je le suis, et, sous son ventre, comme sous un porche, j'aperçois en contre-bas, fuir la perspective des petites maisons à balustrades de la rue vers laquelle descend le monumental habitant de ce séjour sous la conduite de son frêle gardien.

« Il m'en coûte de penser que je ne suis qu'un simple voyageur et que mon émotion sera stérile. J'aurai beau décrire la grandeur menaçante de l'éléphant, sa masse impérieuse soumise à cette petite volonté d'un jeune homme qui n'a juste auprès de l'animal que l'importance d'une fleur poussée au pied d'un monument, je ne ressusciterai pas la réalité, et c'est à peine si moi-même, au travers de mon récit, je reconnaîtrai mes propres sensations. Car les souvenirs n'ont pas toute l'éternité que l'on dit. Ils meurent souvent d'avoir trop servi.

« Comme deux papillons diaprés des plus belles couleurs, un couple jeune, deux époux sans doute, s'avancent en hâte dans le vol de leurs draperies, et brusquement se prosternent sur les dalles où se voient encore les traces du passage de l'éléphant; la face contre terre, ils prient. Elle, enveloppée d'un pagne de soie orange tissée d'or et d'argent, allonge ses bras sur le sol. Et je les regarde, ces bras d'un contour si pur, qu'affinent les bracelets d'or dont ils sont ornés, depuis le poignet jusqu'au coude : ils me remémorent les fragments de déesses en bronze jadis doré, que l'on découvre parfois dans le sol des contrées qui furent des pays de merveilles. »

Et voici encore — que de pages à citer! — la vision d'une représentation hindoue, dont M. Besnard, en peignant l'actrice principale, a tiré une des toiles les plus fascinantes, les plus décoratives, qu'il ait peintes depuis le portrait de Réjane. C'est la nuit, au théâtre de Madura :

« Sans le rire, le langage des passions serait monotone. Il suit les larmes, souvent même il les accompagne et, ensemble, ils font tout le drame de la vie. Pour avoir une idée juste du moral d'un peuple, savoir de quoi il rit et comment il rit, en un mot, de quelle façon le plaisir pénètre dans son âme, il faut fréquenter son théâtre.

« Justement une affiche en langue tamoul annonce sur tous les murs de Madura *la Sainte*, la présence d'une actrice très réputée dans le Sud, qui, en compagnie de sa troupe, donne une série de représentations à l'autre bout de la ville, dans une salle qui est sa propriété. Les places retenues, après le dîner, vers neuf heures une voiture nous y conduit.

« La route est longue; nous trottons dans la nuit, interminablement, et tout d'un coup, nous voici dans la lumière blafarde des lampes d'acétylène, devant un campement de trépassés en rupture de purgatoire, être nus ou drapés que l'on prendrait aussi pour des statues éclairées par la lune. Nous sommes arrivés. Le décor est étrange. Au milieu d'une clairière entourée de palmiers et de cocotiers s'élève la salle de spectacle dont nous regardons la charpente de bambou et les murs de tôle ondulée : construction démontable qu'il peut nous arriver de rencontrer encore à Trichinopoli, à Madras, ou quelque autre part dans le sud de l'Inde, car la troupe voyage.

« Sous les arbres, au long des haies de thuyas ou de tamaris, sont alignés les petits fiacres de Madura qui ramèneront les spectateurs chez eux. Tout auprès, dorment déjà, dételés et agenouillés sur le sol, les petits bœufs blanchâtres, mêlés aux marchands de galettes, de boissons et à la cohue habituelle qui se presse aux abords des lieux de plaisir. Cela même est comme chez nous. Après être descendus, ayant pénétré dans la salle, nous voici, avec mille égards, installés au premier rang des spectateurs. — Trop près.

« Je regarde autour de moi : nous sommes seuls Européens. La scène est vaste comme la salle qui peut contenir deux mille personnes. Les murs en sont décorés de motifs que l'on dirait, malheureusement empruntés à ceux des guignols des Champs-Élysées. Il y a déjà beaucoup de monde, de tous les mondes : on est même

très *habillé*. Ce sont des lévites de soie rose, mauve, citron, avec des turbans où l'argent serpente. Derrière nous est assise une fort jolie petite femme drapée dans un pagne gris de cendre lamé d'argent. Des bracelets d'or enserrent son poignet, et au-dessus du coude d'autres montent jusqu'à la naissance de l'épaule. C'est à n'en pas douter ce que l'on nomme ici en anglais une *dancing girl* : une femme libre.

« Mais sa tenue est excellente. Seulement, il est évident, à voir le manège de ses yeux de velours, qu'elle cherche à attirer le regard. Cela se devine encore au soin qu'elle prend d'arranger ses draperies afin d'avantager sa taille, tandis qu'elle s'évente doucement d'un petit écran rectangulaire, dont chaque angle est orné d'une houppe de soie jaune.

« Une rumeur annonce les arrivées nombreuses des spectateurs. Mais aucun bruit vulgaire, pas de cris ni de disputes ; il y a assez de place pour tout le monde.

« D'une petite porte latérale, haut percée dans la muraille, à notre droite, et d'où dévale un mince escalier (c'est par là que, du dehors, nous sommes descendus à notre place), surgit tout à coup une somptueuse personne, au teint safrané et coiffée à l'indienne, c'est-à-dire avec les cheveux tirés en arrière et réunis en un chignon allongé. Une draperie blanche, bordée d'une mince ligne d'or, recouvre son épaule gauche et passe sur sa poitrine pour s'aller fixer sur les hanches, où la maintient une riche ceinture ornée de diamants.

« Brune, un peu forte, avec aux oreilles des diamants encore, et sous le nez une perle assez grosse, — oui, sous le nez, cette déesse, si c'en est une, est imposante. Allons-nous l'avoir pour voisine ? Nos regards lui certifient sans doute que nous la trouvons belle, car sous la perle, ses lèvres s'entr'ouvrent pour un sourire. Elle s'approche de nous. Un valet la suit, portant une corbeille de fleurs jaunes et blanches ; en un joli mouvement tournant, elle y plonge la main et en retire des colliers faits de ces mêmes fleurs, dont gracieusement elle orne nos épaules, ajoutant à ce don le prix de quelques paroles de bienvenue. Sa main pâle, aux ongles rougis, qui pétrissait un odorant mouchoir de batiste brodé, le laisse tomber en nous quittant. Aussitôt, mon fils le ramasse et le lui rend dans un salut. Avec une grâce de princesse que souligne l'abaissement des paupières peintes et infiniment allongées, elle lui dit, en anglais : « Merci ».

« Cette femme, ce superbe automne, c'est Mme Balhamany, la propriétaire du théâtre; et son apparition nous dispose bien pour le reste de la soirée.

« En avant du rideau encore baissé, sur le bord de la scène où ne siège aucun chef d'orchestre, s'est installé un assez beau jeune homme devant un petit harmonium, d'où, aussitôt il tire des sons formant un enchevêtrement mélodique comparable à ceux d'une arabesque. Tout auprès de lui, mais dans la coulisse, à peine entrevu, au long du cadre de la scène, un Hindou nu-tête, à face de vieille femme, chante en abaissant et relevant son crâne, suivant une cadence qui déroute nos oreilles européennes, peu faites à ces gutturales et à ces aspirées rompant la chaîne du rythme pour ensuite retomber dans le thème et se noyer dans des sonorités prolongées. Ce thème musical, c'est ce chanteur de la coulisse qui le fournira au dialogue des acteurs en ponctuant la cadence par le tintement d'une petite sonnette. A écouter cette musique, je pense aux nuées du ciel dont les alternances permettent la surprise d'un pur rayon de soleil. Les drames ou les comédies sont en ce pays des sortes d'opéras-comiques.

« Cependant que la musique fait rage, que la salle s'emplit de sons, voici que le rideau s'anime, ondule et finalement se lève sur un décor dont l'incroyable naïveté nous suggère une place publique... A Vérone? Peut-être. Tout aussitôt, deux personnages apparaissent : l'un coiffé d'un turban, l'autre affublé d'une souquenille et de pantalons de clown. Tout comme le Stenterello toscan, il se coiffe d'un petit chapeau de feutre relevé sur le front et sur la nuque. Son langage et ses pirouettes indiquent le caractère de son personnage : c'est un comique facétieux, un Arlequin qui sent son Italie jusque dans la manière de lancer le mot. Personnage de tradition, certainement, dont l'existence, étrange en ce milieu, n'est peut-être due qu'au passage autrefois fortuit d'une troupe d'acteurs, de *bouffes*, à la cour de quelque rajah; peut-être à celle de l'empereur Akbar qui aimait, comme on le sait, les arts d'Europe et s'entourait d'étrangers.

« L'autre compagnon est un raisonneur dont le rôle se borne à donner la réplique.

« Ils me paraissent dialoguer sur la pièce, peut-être en faire l'exposition, et leurs lazzis divertissent infiniment les spectateurs. Après quoi, le rideau qui tombe les dérobe au public pour se relever bientôt sur un salon style second Empire que solennise un groupe étrange.

« Sur une haute chaise dorée, Ganéça, le dieu à tête d'éléphant, *le fils de Çiva*, chante en balançant sa trompe dont un de ses quatre bras soutient l'extrémité. Au-dessous de lui, deux jeunes filles vêtues du riche costume hindou agitent de grands chasse-mouches en plumes de paon, tandis qu'à leurs pieds, deux vieillards somptueusement vêtus, dont les barbes descendent au long de leurs draperies comme, en cascades, l'eau des torrents, inclinent sous le rythme des chants leurs chefs enturbannés de vert et de rouge. Leurs mains déroulent des manuscrits. Nul doute qu'ils ne symbolisent à eux deux la Science et la Poésie.

« Les deux fantoches reparaissent et dialoguent à nouveau. S'adressant à Ganéça, ils l'implorent en faveur de la pièce, afin d'en obtenir la réussite. Il faut savoir que c'est dans la tradition d'évoquer Ganéça au début de toute représentation ; il est le dieu bon vivant qui porte bonheur.

« Ganéça disparaît à son tour, et la toile se relevant à nouveau nous découvre un autre groupe.

« C'est encore les deux vieillards et les deux jeunes filles, dans le même décor, mais cette fois, groupés aux pieds de la belle *Saraswathy*, la déesse protectrice des Arts libéraux, et plus particulièrement du théâtre; on doit l'invoquer aussi. Et Saraswathy, c'est Mme Balhamany, elle-même ; nous la reconnaissons dans l'éclat de ses draperies *mousse de lait* et le feu de ses diamants. Elle s'est ajouté deux bras, ce qui lui en fait quatre, et, sur la tête, une tiare qui ne le cède pas en richesse aux splendeurs de sa ceinture. Elle tient un luth à long manche, et, assise, selon le geste préféré de Celle dont elle incarne le personnage, sa jambe gauche projette vers son genou droit l'élan d'un petit pied où brillent encore des gemmes.

« D'invention hiératique tout ceci pourrait être fort beau sans ce décor qui est celui d'un salon du plus mauvais goût et du plus périmé, où se voit sur la muraille (pourquoi ?) une effigie de femme décolletée à l'image des chanteuses de nos cafés-concerts d'antan. Réapparition inévitable des deux pitres qui renouvellent leurs prières devant la déesse. Puis, chute nouvelle du rideau qui se relève enfin sur la pièce qui commence. »

Voilà un *croquis* de l'artiste au travail :

« Nous sommes au début de décembre, et il se trouve que c'est l'époque où dans les temples des jeux sont offerts aux petites filles. Et justement nous tombons sur une ronde de ces mignonnes créa-

tures, parées, comme pour une fête, de bijoux et de draperies de soie. Une grande jeune fille, faisant office de sous-maîtresse, chante tout en dirigeant la danse qui consiste à frapper l'une contre l'autre, au refrain, les baguettes qu'elles tiennent à la main, et ensuite à chercher celles de la voisine pour les frapper à leur tour. Le bruit métallique des bâtons alternant avec le chant crée la plus délicieuse des cadences. La scène est très *antique*.

« C'est au long des bazars de Madura que je passe mon temps, ne pouvant rassasier mes yeux du spectacle de cette humanité nue ou drapée qui s'affaire devant ces étalages au fond desquels les vases de cuivre se font *soleils*, chauffant de leurs reflets enflammés les fruits énormes ou les étoffes flottantes suspendues sous l'auvent, et qu'un marchand débite du bout de ses long bras, le torse serré entre ses tibias qui remontent les genoux jusqu'au-dessus des oreilles.

« Tous ces fantômes dont la foule m'avait tant impressionné le soir de mon arrivée, je les retrouve dans la rue, moins terribles sans doute, mais encore impressionnants, à cause de ce regard (toujours!) qui ne me quitte pas, suivant le trajet de mon crayon sur mon papier alors que je dessine. Il semble, vraiment, qu'ils tentent de saisir le fil invisible qui relie mon œil à l'objet de mon attention. Ce n'est pas un regard, c'est trente ou cinquante regards qui pèsent sur ma nuque, tandis qu'un petit bruit sec m'avertit que dans trente ou cinquante bouches le bétel et la chaux se combinent. On ne peut imaginer, si on ne l'a ressentie, l'impression à la longue douloureuse, de se sentir regardé ainsi. Le pire, c'est qu'ils m'empêchent de voir. A certains, je souris en les écartant de la main, et ils s'effacent avec politesse, subitement humanisés. Des bébés, déjà ornés de bracelets, viennent jusqu'au bord de ma feuille de papier mirer dans mes yeux leur petite face de bronze. Que je change de place, d'un pas lent et mesuré cette compagnie de suiveurs m'emboîtera le pas, modifiant son allure sur la mienne, si exactement, qu'on dirait qu'ils obéissent à une consigne. M'arrêtai-je, ils s'arrêtent. Muets, ils me dévisagent, tendant vers moi leur lèvre alourdie de salive. »

Voici encore une description rapide de visite chez une bayadère, dont vraiment il est impossible de rien retrancher, tout le morceau est magistral et complet :

« Il fait nuit close. Nos deux voitures, après bien des cahots, s'arrêtent au milieu d'un carrefour où nous mettons pied à terre. Elles ne pouvaient aller plus avant à cause de l'étroitesse des rues,



Cl. Moreau frères.

MARCHÉ AUX CHEVAUX A ABBEVILLE



Cl. Vizzavona.

RUE A MADURA

des ruelles plutôt, au milieu desquelles habite la danseuse sacrée.

« Point de lune au ciel pour nous guider dans ce dédale de petites maisons, pas davantage de quinquets aux carrefours : les étoiles seules alternent leurs feux de gros diamants tour à tour roses et bleus. Les porches forment des bouches noires sous le capuchon de leurs vérandas. Peu de lueurs sous les portes : seulement des gémissements de clarinette, le sanglot étouffé d'un tambour indiquent qu'on s'amuse quelque part. Une porte s'entr'ouvre pour livrer passage à une ombre qui rentre aussitôt. En voici une autre qui, de son auvent, penche vers nous son visage, et dans l'obscurité nous distinguons le blanc de ses yeux à trois pouces du nôtre. C'est toujours dans les yeux que ces fantômes vous regardent. Qu'y cherchent-ils donc?

« Ces rues étroites, aux murailles muettes, paraissent interminables. Enfin, à trente pas, une porte ouverte répand la lueur dorée d'une lampe sur une foule compacte et silencieuse qui semble attendre; et c'est nous qu'elle attend, car ce foyer c'est la maison de la bayadère. Nous entrons dans le rayon et chacun s'écarte devant le sahib et sa famille.

« Comme à Séville, comme à Alger, les lieux de plaisir ressemblent à des bouges. Aucun ornement n'en vient tempérer la nudité. Celui-ci, comme les autres, est sans caractère. Quatre murs nus, éclairés de haut par une lampe à pétrole dont l'abat-jour concentre la lumière sur les parois, laissant le plafond dans l'obscurité. Quatre chaises de jonc tressé nous attendent, où nous nous asseyons sous les yeux de la foule massée aux portes et aux deux petites fenêtres grillées. Celle par laquelle nous sommes entrés fait face à une autre donnant accès à l'intérieur de cette demeure de primitifs, qui ne mesure pas plus de huit pas de large sur presque autant de long.

« *Elle* n'est pas encore là. Accroupis ou debout au long de la muraille, cinq musiciens l'attendent avec des attitudes lassées de gens qui mangent peu ou qui n'ont pas mangé du tout. L'atmosphère est lourde et la lumière qui tombe du plafond attriste nos visages plutôt qu'elle ne les éclaire, car tous les yeux sont noyés d'ombre. Tous semblent attendre le dénouement d'un événement sinistre.

Contre la porte intérieure sont massés les parents de la danseuse. Vieillards au front fuyant, bébés nus, vieilles aux cheveux gris en broussailles. Nous paraissons très blancs au milieu de ces êtres à la peau sombre que l'ombre assombrit encore.

« Ah ! ces lieux de plaisir ne sont pas gais !

« Mais tout à coup quelque chose de brillant apparaît derrière la haie de fantômes qui s'écarte, laissant libre la porte intérieure. C'est *Elle*. Comme un oiseau de nuit tout doré, elle s'avance et, les bras écartés, s'incline en face de nous.

« Pour l'Européen ignorant d'Extrême-Orient, une bayadère est un être presque fabuleux, infiniment charmant, d'une grâce dangereuse, répandant au loin son parfum capiteux dans un tourbillon incessant. Cest du moins ainsi que je me figurais une bayadère et je doute que ce petit être-ci, alourdi de colliers et de bracelets, prolonge mon illusion. Elle est pourtant gracieuse vue de près, l'enfant qui vient à nous, mais foncée de peau comme une chauve-souris, presque laide, et la lumière qui tombe d'aplomb sur son petit front aux sourcils rejoints la diminue encore.

A-t-elle seize ans ?

« Son casque de bayadère s'augmente par derrière d'une couronne de fleurs jaunes en cache-peigne éclairant entre ses deux épaules la ligne de la natte qui en est tressée. Son cou est chargé de colliers et ses bras minces de lourds bracelets. Le petit corsage très court qu'habitent des seins de petite fille enserre ses épaules, moulant le bras jusqu'au-dessus de la saignée ou la chair forme un petit bourrelet, et il est d'étoffe noire lamée d'or. Les pantalons de soie rouge à pois dorés descendent jusqu'aux chevilles, où les arrêtent des anneaux, des torsades, des bracelets formés d'une infinité de petites boules qui tintent au moindre frémissement de ses pieds d'idole.

« Ceux-ci, bagués d'or et d'argent, sèment des étincelles sur le sol dans l'ombre de ses draperies.

« L'or d'un pagne de gaze enrichie de petits dessins rouges, la drape du côté gauche, enserrant ses reins et venant se masser en plis nombreux sur le ventre pour former ce qu'on appelle ici, et qui est rituel : « la queue de paon » à cause des plis qui, s'évasant vers le sol, reproduisent la forme du manteau somptueux de l'oiseau cher à Saraswathy.

« Du silence naît tout à coup un chant désordonné qu'accompagnent un violon bizarre en forme de calebasse, un tambour plat mais immense, une flûte, des crotales d'argent et deux mains qui marquent la mesure : tel est l'orchestre au rythme duquel obéira la fragile marionnette humaine.

« Et la voici qui se meut.

« Ce sont d'abord des mouvements brusques, des sauts sur place,

des coups frappés du pied sur le plancher que ponctuent des mots saccadés prononcés à voix basse; puis des torsions de bras et des flexions de cou en même temps que s'échappent de son gosier des modulations qui ressemblent à des cris. Puis des bonds en avant comme pour s'abîmer sur le sol en un geste d'humilité. Enfin, tout d'un coup, sous la poussée d'une gamme chromatique, c'est un effondrement sur les genoux. Les notes stridentes du violon et de la flûte semblent alors l'accabler jusqu'à l'anéantissement; et là, sur le sol, écroulée dans ses draperies d'or zébrées de noir et de rouge, elle semble la dépouille abandonnée de quelque démon. C'est un spectacle étrange et impressionnant.

« A l'appel métallique des crotales, soutenu par le battement étouffé du tambour, se redresse soudain le petit corps frémissant, qui, se projetant tout d'une pièce, de profil, les bras dirigés tantôt à droite, tantôt à gauche, ployant un genou, tandis que l'autre, détendu, lance la jambe en avant en un geste de pantin, reproduit la silhouette hiératique des figures de Temple. Ceci, c'est indien, de provenance sacrée, sans aucun doute, et fort beau. Ce n'est pas ce que nous imaginions : c'est mieux, et, reconnaissants de la surprise, nous applaudissons.

« Essoufflée, la petite bayadère s'arrête. Sa gorge bat sous son corselet que compriment ses mains d'enfant étoilées de joyaux. Elle sourit à nos compliments qui ont adouci l'expression de son visage, et, flattée, elle nous fait savoir qu'elle n'est pas fatiguée et qu'elle dansera pour nous avec plaisir autant que nous le désirerons.

« Les modulations de l'orchestre reprennent à la façon des instruments qui s'accordent, et cette fois encore le chant nasillard y joint sa mélopée. Comme inspirée, glissant sur le sol, la danseuse s'avance de nouveau vers nous avec l'air de nous apostropher, muette toujours, bien que ses lèvres s'agitent comme pour prononcer des mots.

« La voici coquette, volage, s'offrant et se refusant et par un geste d'une intention charmante et d'une ironie assez fine, tâtant le pouls à ceux qui paraissent la désirer. Et c'est à nous qu'il lui plaît de supposer ce sentiment et, pour accomplir le simulacre d'action, elle étend sur ma main et celle de mes fils, tour à tour, son fin mouchoir, ce qui bannit toute brutalité. Cela est décent et infiniment délicat. »

Et je conclurai, puisqu'il faut conclure — par ce vaste et large tableau que Delacroix eût tant aimé :

« Depuis plusieurs jours, Hyderhabad est en fête, et c'est

aujourd'hui, quatrième jour de la lune, qu'aura lieu le défilé des troupes du Nizam, qui précède de trois jours la grande procession en l'honneur des petits-fils de Mahomet, Hussein et Hassan. Hindous et Musulmans se trouvant en nombre égal dans cette ville ont réuni leurs deux fêtes en une seule. C'est pourquoi nous retrouverons dans la grande procession musulmane plus d'un élément de la grande parade hindoue.

« Le ciel, si limpide, est jusqu'à une grande hauteur constellé de cerfs-volants. Les flûtes et les tambours, de toutes les rues, envoient des bouffées de sons.

« Entre les deux hautes murailles peintes en jaune citron, et percées de boutiques aux draperies multicolores, qui forment sa rue principale, ce ne sont que processions, allées et venues d'êtres paradoxaux au milieu desquels se joue le soleil. Les vêtements sombres de notre Nord repoussent les rayons du soleil ou plutôt les absorbent, et si bien, que ce sont des rayons perdus. Ici les étoffes, les ors, les bijoux, les petits miroirs, cousus sur les vêtements, les happent, s'en échauffent et, quintuplés, les renvoient au maître de la lumière qui a tôt fait d'en cribler à nouveau cette humanité qu'ils parent avec tant de richesse.

« Du milieu de la foule s'élancent parfois des êtres nus aux membres peints et dorés que l'on dirait des tisons jaillis d'un brasier invisible. Étranges personnages, pantins humains, magnifiques et ridicules et un peu terribles, car leur tête ornée de poils postiches évoque l'effroi de quelque bête fabuleuse. L'or répandu sur leurs membres les déifie; pas assez cependant, pour que le jeu des muscles ne trahisse parfois le pénible travail des ans. A leurs bras ils nouent des touffes de plumes de paon.

« Ils luttent d'adresse les uns avec les autres et, mêlant à leurs jeux des enfants dorés et peints comme eux, ils forment au-dessus de la foule des pyramides dont le sommet s'engrave en plein ciel bleu. Ce sont les tigres. Ces hommes, en souvenir de l'assistance que les tigres, les paons et les singes offrirent aux petits-fils de Mahomet pendant leur retraite au désert (?), se travestissent de la sorte pour se livrer à leurs acrobaties.

« Des éléphants à la trompe décorée d'arabesques d'or ou d'argent, passent comme des navires entre nous et le soleil, projetant sur la foule de grandes taches d'ombre.

« Il faut faire place à un Baal de drap rouge frangé de vert que deux bœufs blancs caparaçonnés de même traînent lentement en

inclinant leur front chargé de guirlandes de verroterie. Sur le devant, trône nonchalamment une belle personne vêtue de caleçons de satin orange que sillonne la coulée froide des broderies d'argent. Son corselet est de même étoffe et le tout est glacé du vert aigu de la mousseline pailletée qui forme sa tunique. Sa tête est belle dont les prunelles nous regardent en glissant de côté jusqu'à la limite des paupières peintes comme celles des idoles. Son teint est clair, et ses bras dont elle écrase la chair contre une de ses jambes repliée, sont dignes de Parvati elle-même. Rien de beau comme ces chairs pâles et opaques, qui, reflétant peu, gardent l'intégrité des contours.

« Que de foules dans cette foule. Je me heurte à un cortège de petites filles coiffées de vastes perruques et affublées de vêtements sombres, portant un flambeau : spectrales comme des Érinnyes. De tous les points accourent des porteuses de paniers immenses recélant sous leur enveloppe de vermillon des friandises. Des cavaliers enturbannés de vert circulent montés sur des bidets rosâtres, des Arabes au profil de faucons, fuselés dans leurs lévites de drap noir, vert ou jaune, que gonfle, sur le ventre, une ceinture garnie de poignards gainés d'argent ciselé, fendent la foule en laissant derrière eux flotter leurs manches déboutonnées.

« Les mendiants, aveugles ou voyants, mâles ou femelles, vous assaillent comme des guêpes : on voudrait les abattre d'un coup de bâton. Entre tous, les femmes en haillons sont les plus terribles ; on les refoulerait cruellement si un tendre enfant que deux mains expertes vous opposent, ne venait changer votre fureur en tentation de l'embrasser ou de mettre au moins dans sa petite main une minime obole que ses doigts serrent mal et qui tombe à terre. Mais tout aussitôt la mère la ramasse et recommence à crier sa misère et sa faim.

« Puis, dans cette foule des foules, il y a nous, regrettant de n'avoir pas assez d'yeux pour enregistrer la multiplicité des spectacles qui sollicitent nos sens. Les nôtres n'y suffisent pas.

« Des bruits de crotales et de flûte ! C'est dans un carrefour une danseuse au visage peint en jaune. A son cou, à ses bras, à ses pieds brillent les éternels joyaux d'or et d'argent, et sur sa tête les perles imitées et les plaques d'or, descendant au long de ses joues de fantôme, enserrent ses cheveux. Un réseau formé de losanges dorés aussi, mais d'un reflet de métal faux, emprisonne sur ses hanches, ses caleçons et ses draperies couleur de sang séché. Sa voix flûtée accompagne et scande ses pas, sa voix flûtée de jeune fille. Et pour-

tant cette danseuse étrange, cette Salammbô macabre, est un jeune homme, un musulman. Comme les tigres, il danse pour l'accomplissement d'un vœu en l'honneur des enfants de Mahomet.

« Nous allons donc assister à la procession du Langar, ainsi nommée parce qu'elle commence dans la Cour du ministère (le Langar), d'où elle se répandra dans la ville. C'est, au fond, une cérémonie guerrière où se déploient l'armée du Nizam, sous les yeux du ministre d'État Pershad Bahadour, jeune Rajah affable et accueillant qu'assiste de sa présence le gouverneur d'Hyderhabad, représentant anglais du Gouvernement britannique.

« Quatre places nous attendent dans une loge voisine de celle du Ministre.

« Notre voiture a peine à couper au milieu de cette foule ou plutôt de ce champ de turbans aux couleurs joyeuses. Nos laquais aux jambes nues et coiffures énormes nous assourdissent des cris qu'ils jettent aux passants pour les sommer de nous livrer passage.

« Sur le toit des maisons, en plein ciel, des groupes que l'on croirait prêtés par Véronèse et Tiépolo, se tiennent debout ou assis, tandis qu'au-dessous d'eux, à même les murs de couleur citron, de larges fenêtres mi-closes laissent entrevoir des visages de femmes aux grands yeux peints, émergeant d'une ombre fastueuse où se devine la splendeur des soies brodées et des voiles étoilés.

« Les femmes d'Hyderhabad sont voilées à la musulmane, mais voilées de mousselines de mille couleurs.

« Nous voici enfin dans la cour du ministère et installés dans la loge. Nous attendons, anxieux, le signal du spectacle.

« Un coup de canon et la musique du Nizam flonflonne à la façon de toutes les musiques militaires.

« Un escadron de gardes à cheval partage la foule en deux et s'efforce de créer un passage pour le défilé qui s'avance. Il y a quelque peine; cependant il n'est que temps de se ranger, car voici venir une masse rouge, sorte d'îlot monstrueux qui se dandine sous un immense suaire écarlate. Au sommet d'une sorte de petit cabriolet à capote renversée, qui le surmonte, surgit un personnage vêtu de noir sous un turban blanc. C'est le chef de la police. Il commence le défilé. Après lui, voici qu'un autre escadron annonce un second éléphant. Celui-ci, doré des pieds à la tête, est coiffé d'une chape de velours vert frangé d'argent qui descend en pointe jusqu'à sa trompe impatiente et irritée, laquelle se balance en tout sens, inquiétante comme un serpent. Des disques d'or déforment son front, et ses

défenses tronquées sont annelées de bronze. D'argent est la tourelle, où trône un rajah en lévite de brocart jaune pâle; c'est d'argent encore qu'est brodé son caparaçon de velours vert qui balaye la terre, soulevant autour de lui une poussière dont le soleil fait un nuage d'or pourpre. A son cou se meut une orfèvrerie à triple rang, et autour de ses larges pieds sonnent des bracelets, d'argent toujours, tandis qu'à ses flancs oscillent les sonnettes d'airain avertissant les humbles piétons de la force qui passe. Au faite de ce monument, au sommet du crâne, entre les deux écrans des formidables oreilles du monstre, se tient le *cornac*, à califourchon, brandissant d'une main dans un geste rituel, de gauche à droite, un grand chasse-mouches en crins de cheval, et de l'autre tenant ferme la pointe de fer dans la blessure que porte l'animal derrière l'oreille.

« Artaxerxès!!! »

« Mais voici dans le brouillard lumineux que soulèvent les pas des éléphants, des chevaux livrés à toute la fantaisie du mouvement. Ils sont nombreux, et semblent piétiner un brasier. Tous frémissent sous un cavalier, rose pâle, vert, jaune amadou, cramoisi, assis sur sa selle de drap d'or ou d'argent, de satin ou de velours, et certains, comme excédés du masque bizarre qui leur couvre le chanfrein, faisant des naseaux un bec, passent crispés en des élans de chimères.

« Tous bondissants, les jarrets ployés, le poitrail provoquant, étincelant de joyaux, d'où jaillit la courbe du cou, affirmée par le trait fin de leurs crins rasés, frappent l'air de leurs jambes soyeuses aux sabots dorés, tandis que leurs têtes orgueilleuses ondulent avec majesté, le front paré de bandeaux de perles et de médailles d'argent pendant au long des joues, mêlés aux crins nattés de soies de couleur. Dans un bond, cabrés comme les chevaux de Phœbus, presque debout, le cou renflé, ils s'envolent au delà de nos regards.

« A leur suite, seul, sur la piste incandescente, au pas contenu et précieux de son cheval de neige, un élégant vieillard passe, somptueusement vêtu de soie blanche, pressant, de sa botte de satin à la semelle brodée d'or, les flancs agités du jeune animal. Celui-ci, importuné de la lenteur qui lui est imposée, tantôt enfouit sa tête dans ses crins nattés de soie violette, tantôt la rejette sur la poitrine de son cavalier, comme fait un enfant volontaire que l'on veut contraindre.

« En arrière, près de la croupe nacrée, se confondant avec les crins d'une queue qui s'évase jusqu'au sol, un serviteur vêtu de

mousseline blanche, étend au-dessus de son maître l'ombre vigoureuse d'un parasol de velours cramoisi.

« D'autres, d'autres encore aussi tumultueux apparaissent à leur tour, joyaux que la lumière, que le jeu des muscles, que l'adresse de ceux qui tiennent entre leurs jambes cette merveille d'art : « *un cheval* », contribuent à mettre en valeur.

« Un cheval monté sera toujours un des plus beaux spectacles qui se puissent voir : le plus noble à coup sûr, celui de la volonté imposant l'obéissance.

« Il n'est pas d'allégorie plus complète de la Puissance.

« C'est aussi la plus harmonieuse des combinaisons linéaires parce qu'il réunit dans une même synthèse du mouvement l'horizontale et la perpendiculaire : cause, en secret pressentie, de notre joie devant les beaux horizons que chevauchent les cathédrales, ou la surprise d'un cavalier triomphant, impassible, de sa mouvante monture. Napoléon, épris du grandiose, savait ce qu'il faisait en demandant à David de le peindre « calme sur un cheval fougueux ». Ce n'est jamais par hasard que les choses sont belles.

« Mais place aux bataillons arabes des fantassins mercenaires! Il semblerait qu'un génie soit allé les reprendre au passé. Ils n'ont rien de moderne, ces soldats portant sur leurs épaules des fusils longs comme des lances, aux crosses incrustées d'argent et d'ivoire. Leur marche est une danse qu'accompagnent sur trois notes les sons des tambours, deux graves et une aiguë. A leur tête, dansant comme eux, le sabre à l'épaule, quatre capitaines miment le combat. Brandissant leurs armes, ils se cherchent ou se dérobent, attaquant leur colonne, ils l'obligent à reculer. Celle-ci à son tour les force à avancer. Les sabres évoluent, étincelants, autour des épaules et l'on s'attend, à chaque minute à recevoir sur les genoux la tête ensanglantée d'un adversaire. Comme en un ballet, le rythme est rigoureusement suivi. Il y a là une science si profonde du geste gradué jusqu'à la possibilité des bonds les plus prodigieux, qu'on reste confondu d'une subtilité qui s'égale à un art. — Les danses guerrières grecques! les voilà. Et certainement peu modifiées.

« Tout de suite après ces étonnants danseurs arrivent des chameaux lents et caparaçonnés de rouge, dont le dos sinueux supporte deux hommes vêtus de noir et coiffés d'étoffes rayées; vieilles soies aux tons apaisés, véritables diadèmes pour ces mages sans étoile.

« Puis voici d'autres éléphants autour desquels flottent de grands

étendards, puis encore d'autres cavaliers ; enfin pendant cinq heures défilent ainsi trente mille hommes et trois cents éléphants.

« Mais le ciel rougit des derniers feux du soleil. Tout en haut le zénith a pâli et, brusquement, la nuit qu'annonçaient les étoiles a posé son silence sur la foule et éteint l'apothéose. »

C'en est plus qu'il ne faut, ayant substitué cette prose étincelante à la froideur du langage de la critique d'art, pour faire comprendre à quel point un peintre capable d'écrire ainsi est exceptionnellement lyrique et intellectuel dans notre époque, à quel point il y est *seul*.

IX

LE RANG DE L'ARTISTE DANS L'ÉCOLE FRANÇAISE

Vue d'ensemble sur l'apport de M. Besnard dans les genres et les techniques. — Caractères essentiels de son intellectualité. — Qu'est-ce que l'intelligence d'un peintre? — M. Besnard et « l'émotion de pensée » selon M. Paul Adam. — Isolement de l'artiste entre l'art officiel et l'art indépendant. — Son rôle et son influence parallèlement à ces deux groupements picturaux.

C'est sur ces pages, et sur cette vision — la dernière que nous devions à l'artiste, — que je conclurai, en cherchant à unifier un jugement sur cette longue vie d'un grand laborieux, après l'avoir analysée en détail. En près de quarante années de production ininterrompue et multiforme, embrassant toutes les visées et usant de toutes les techniques, quels traits généraux aurons-nous rencontrés? Que vaut l'œuvre, et, derrière elle, quel est l'homme?

La caractéristique frappante de son art, c'est un mélange constant d'audace et de contrôle de soi, la logique ferme et serrée du dessin unie à la hardiesse lyrique de la couleur, la luxuriance d'une vie équilibrée et lumineuse, amoureusement réaliste, hantée pourtant de l'au-delà, de ses visions inquiétantes et de ses magiques avertissements. Alors, sous la robustesse du maître peintre exceptionnellement doué, se révèle la fiévreuse mélancolie, un élément fantastique intervient et ajoute à la beauté l'attrait de l'étrange. Mais si, selon Bacon approuvé par Poë « il n'est pas de beauté parfaite sans quelque singularité dans les proportions », l'artiste n'obéit pas à cette suggestion. Son dessin reste, dans l'audace et la souplesse, une armature réelle et normale. C'est à la couleur et à ses mirages

qu'il demande de révéler les stigmates du rêve et les troubles de la conscience.

La psychologie de M. Besnard, dont ses toiles répondent au point d'être pour moi le portrait multiple et fidèle de son esprit, décèle une inouïe complexité : cet esprit est merveilleusement vibrant à toutes les influences fluidiques de son temps. Il les assimile, les concilie, en résout les antinomies avec une faculté d'adaptation quasi féminine. Aucune âme d'artiste n'est à ce point ductile.

On trouve simultanément en M. Besnard un dessinateur de la tradition ingresque : un passionné du XVIII[e] siècle; un Français traditionaliste, clair, direct, mais non académique; un héritier de Boucher et de Rubens; un réaliste épris de paysages amples, de grand air, de sport, de belle nudité; un mondain séduit par le luxe féminin, la sensualité fine; un rêveur hanté d'occultisme, avec des spleens, des sursauts nerveux, des songes graves sur la mort; un lyrique audacieux et inspiré; un scrutateur inquiet de toutes les curiosités; un anglomane et un fervent du sol de France, un classique, un oseur, un sceptique et un idéaliste, un triste et un passionné, un exalté adorant le bons sens, et bien d'autres hommes encore. Il est tout cela tour à tour et à la fois, avec un protéisme extraordinaire. Si l'on s'est intéressé à lui, on ne s'en détachera plus.

Le secret de son génie indéniable, c'est qu'il puisse unir tous ces contraires en une identité lucide, appeler à l'heure du travail les forces dont il a besoin, écarter les autres. Tout est, pour lui, dans cette faculté d'unir, au moins momentanément, les contraires. « Vivre, a dit Ibsen, c'est combattre les spectres qui hantent notre cerveau : être poète, c'est tenir jugement sur soi-même. » M. Besnard, psychologiquement, n'est peut-être qu'un sensuel cérébral, inquiet des spectres qui l'entourent en foule. Mais de même que le sage Ulysse les écartait du haut de son glaive, il a le pouvoir de les appeler ou éloigner du bout de son pinceau selon l'heure, et ainsi tout son œuvre est une vaste illusion de joie, de santé, d'équilibre, sous laquelle dorment ses rêves personnels et fermentent des hantises qu'il ne confie pas.

Son intelligence aiguë, ornée par le travail et par le goût inné de s'augmenter de toutes les alluvions intellectuelles, mais surtout instinctivement divinatrice, l'eût peut-être entraîné aux hasards inégalement heureux d'une création fantastique, trépidante et follement littéraire, à l'expression d'hallucinations vraies, s'il n'avait été retenu et tempéré par d'inoubliables impressions reçues de

femmes très fines et très intelligentes. Il rend plein hommage à sa mère et à sa femme, avec une profonde raison. Le besoin irréductible de tradition, de justification logique de toute audace, l'admiration de la vie saine, tendre et élégante, ont fait de lui l'artiste aussi retenu qu'outrancier qu'il est avec une aisance souveraine. Mécanisme étonnant et plein d'attrait de ce cerveau! Nous sentirons l'acerbe et hautaine mysticité de Poë en ce peintre de chairs blondes ressouvenues sans servilité de Rubens. Et le virtuose des baignades ensoleillées, des gorges nacrées dans les satins, des cheveux moirés de clarté, le réaliste savoureux de la vie luxuriante est aussi l'inventeur effaré des eaux-fortes sur la Mort et des peintures où s'élabore le drame lent du transformisme et sa terreur logicienne, résignée, scientifique, pire que l'épouvante irraisonnée des vieux âges.

M. Besnard n'en est pas moins un peintre de la joie, si l'on entend parler d'une joie n'excluant pas la pensée. Il sait que la gaîté est fausse; il sait que la vraie joie est la contemplation aimante des énergies, qu'elle se double des douleurs complémentaires qu'on doit accepter, respecter et comprendre. Il sait qu'après les joies et les douleurs la spirale de la vie humaine s'élance dans une transformation indéfinie qu'il a rêvée et exprimée dans la partie décorative de son art, tout imprégnée de l'idéalisme scientifique, et où il reste un novateur et un initiateur. Pour lui la joie est la composante des énergies — bonheur, douleur — qui donnent ses expressions alternées au visage de la vie.

Autrement et autant que Carrière et Rodin, ses grands contemporains, c'est un grand plasticien qui pense. Ces hommes, aux couleurs comme à la terre, mêlent des pensées, levains de la matière dont leur art est fait. La pensée de celui-ci est un amour égal, et sans cesse partagé, pour la joie et la peine, la vie et la mort, la beauté heureuse et la beauté douloureuse, une résolution violente de jouir de tout par la force d'une compréhension intense, avant que tout et lui-même s'évanouissent dans l'inéluctable évolution des mondes que son rêve a fait rouler aux cieux embrasés de ses plafonds. Improvisateur-né, organisé pour produire multiplement et non pour parfaire avec patience, ce penseur a vu dans la minute et le paroxysme la seule vérité du contact de son être avec l'univers. De là sa création fébrile, avide, saisissant l'instant essentiel de toute vision et la quittant aussitôt pour une autre. Des facultés de notateur magistral l'ont désigné pour

peindre des paroxysmes et des féeries. Ses portraits ne sont que mouvement, vie surprise, regards, éclats saisis au vol : vérités certes, mais vérités passantes et marchantes, effigies qui sont des actes.

Ses plus beaux chefs-d'œuvre de chevalet, du *Portrait de Madame R. Jourdain* à la *Réjane*, sont les évocations d'êtres qui surgissent, tout frémissants, du tourbillon des moires lumineuses que déchaîne le mouvement caché de leurs corps. La joie, dans son art, c'est le mouvement : robes, nuages, tout plane et se meut, comme les planètes que sa conception évolutionniste lance en ses firmaments décoratifs. Vertige et lumière le sollicitent sans cesse. Mais son don de voir profond dans l'instantanéité est tel que souvent il parvient à « descendre, comme s'en vantait La Tour, au fond de ses modèles, et à les rapporter tout entiers ». C'est un peintre de la femme tout à fait admirable parce qu'il a une âme féminine, un génie féminin, à certaines heures : il sent que la femme est un être qui sait tenir tout entier dans une minute, et il connaît cette minute. Et ces beaux êtres exaltés par l'orgueil de leur demi-nudité, suaves, diamantés, choyés, somptueusement inutiles, ces heureuses fleurs humaines nées du labeur de l'homme, il les cueille d'un seul regard courtois et sagace, et les peint avec luxe et amour, comme les incarnations les plus riantes de ces minutes en qui son rêve reconnaît la seule vérité perceptible.

Bijou rose et noir, la *Féerie intime*, parmi tant d'opulentes images ressuscitant le charme épanoui des portraits du XVIIIe siècle ou les claires et précises féminités d'Ingres, nous livre l'âme entière de ce grand virtuose voluptueux et triste. Scintillement, abandon et mystère, odeur charnelle s'avançant du fond d'ombres balsamiques et tièdes, le chef-d'œuvre fascine les sens et l'âme. La spiritualité ici naît du sensualisme, par la complicité de la nuit étoilée de joyaux, avec une si étrange, si inquiétante morbidesse ! Là s'alanguit en un baudelairisme câlin l'habituelle volupté éclatante, opulente ou nerveuse, de ce peintre des rousses ou des brunes. Ce songe fastueux invite à une union obscure des sens et de l'idéalité, avec la force de son titre admirable. Cette femme nue dans les ténèbres, belle et seule avec ses pierreries, perdue dans sa lassitude pensive et déjà pourtant touchée en sa chair rose par l'irruption trop vive du jour dont son buste rejeté se défend, c'est une pensée indicible... Et c'est surtout l'image de l'âme charmeresse du peintre, il nous y confie la hantise constante de l'ombre et de la lumière en lui, coloriste éperdu :

en son désir d'art comme en ce tableau, ce rayon de clarté montante divise l'amour du mystère et l'amour de la chair.

La diversité de cette nature se révèle en sa série de portraits, par l'aptitude indéfinie à varier facture et style selon la psychologie des modèles au point qu'ils semblent peints par eux-mêmes. Le protée les a tous assimilés, ce furent leurs âmes qui guidèrent sa main. J'ai dit le goût, la distinction, la tenue sans sécheresse ni redondance de ces corolles hardies des robes autour des pistils de chair vivante, saturée de reflets, que sont les femmes peintes par M. Besnard avec ce modernisme capricieux et si français dont l'antécédence est au Louvre et à Versailles. Saisies dans l'instant radieux de leurs vies ornementales, les âmes emplies du désir de briller apparaissent avec la vanité exquise des bijoux.

Les paysages, les marines aux vastes ciels de volutes et de rayons, les corps joyeux dans l'eau qui les réfracte, les symphonies fauves et bleues du soleil sur les robes des chevaux arabes, les larges aspects de montagnes, donnent l'impression du sain amour de l'artiste pour la robuste viridité de la pleine nature en contraste avec cette féminité parisienne, séductrice et miroitante. Devant le paysage se ressaisit, en un désir de serein équilibre et de saine joie de palette, le créateur oublieux des subtilités citadines. Là parle l'hérédité traditionaliste et l'instinct décoratif du peintre — et c'est encore une de ses âmes, puisqu'enfin il a autant d'âmes qu'il y a de beauté. L'intéressant, pour le critique et l'amateur d'art, sera de rechercher jusqu'à quel degré l'œuvre de chevalet de M. Besnard se solidarise avec son œuvre mural. Il apparaît clairement que la persistance de la *guirlande ornementale*, considérée comme l'élément fondamental du tableau, préoccupe l'artiste dans le cadre restreint comme dans l'ordonnance de la vaste surface. Autant d'amplitude s'inscrit aux plis de la robe du *Portrait de Réjane* qu'aux volutes des nuées, aux ondulations des monts, aux courbes des planètes. Pour cet impétueux génie le rectangle d'or du cadre contient mal le mouvement, la spirale, le tumulte des combinaisons multiples de la forme. Un portrait de Ricard ou de Whistler vit dans son cadre et y défend sa propre solitude. Une créature de M. Besnard, vivace et cabrée, s'impatiente de cette prison et en sort dans l'envol de ses soieries. Entre toutes ces femmes, ces boiseries d'or sont inutiles : si nous les supprimons par la pensée nous rétablirons la logique continuité d'une frise de portraits sur lamuraille de l'histoire sociale contemporaine.

Le chatoyant virtuose célèbre d'autant plus la vie qu'il est com-

préhensif de la mort et en pèse l'éventualité. « Les poètes, dit Shelley, sont les miroirs des ombres gigantesques que l'avenir projette sur le présent. » M. Besnard est un de ces miroirs toujours prêts, saturés de mystère dans la lumière : car il n'y a point en art que le mystère de l'ombre, il y a celui de la clarté qui n'est pas moins redoutable. Le mondain épris de luxe et de féminité sait aussi mesurer sa mélancolie lucide aux solitudes de Berck, aux tristesses de l'hôpital, aux survenues perfides du deuil et de la mort. L'héritier de Largillière et de Boucher devient, quand il le veut, le songeur des vastes décorations du symbolisme scientifique, l'évocateur de la primitivité, le transcripteur des froides et nettes conceptions du tranformisme; le mythologue du Petit-Palais et du *Plafond de la Comédie* est aussi le mystique néo-chrétien de l'humble chapelle des dunes berckoises et le scrutateur des fatalismes orientaux. Et à soixante ans il unifie tous ses contraires en traduisant dans l'Inde ses pensées les plus profondes par ses fanfares chromatiques les plus éclatantes. Voilà l'œuvre, voilà le labeur, voilà l'homme.

Et voilà aussi le roman de la vision de ce grand imaginatif inquiet, que les écrivains ont tout de suite aimé parce qu'il s'attestait capable de rajeunir la poétique et la symbolique de son art, restait vrai en répudiant le réalisme, et se plaçait d'emblée dans l'état lyrique de l'esprit au moment où la majorité de ses confrères s'en éloignaient. Il s'élevait au-dessus des misérables querelles de procédés dont les peintres nous excèdent, il nous permettait de respirer librement et largement, il s'apparentait à un Rosny, à un Paul Adam, à un Claudel, par la qualité de son cerveau et la ferveur de sa curiosité, amoureuse de toutes les formes et de toutes les idées. Il répondait à toutes les aspirations des intellectuels, il offrait un spectacle magnifique.

S'il m'était imposé de choisir un mot entre tous typique et représentatif, un seul, qui fût essentiellement propre à définir le caractère d'un tel art, je choisirais : l'intelligence.

Ce mot est revenu plus souvent que tous les autres en ce livre. Son retour y fut constamment nécessité. On s'en étonnera peut-être, en une époque où l'intelligence est ce qu'on demande le moins à un peintre, et où il s'est même trouvé des théoriciens pour déclarer qu'elle lui est fatale et le dévoie dans la mauvaise peinture, la pein-

ture *littéraire*. C'est qu'il faut s'entendre sur le sens du terme. M. Besnard est supérieurement intelligent, et surtout intelligent; il n'est aucunement littéraire — et c'est à son sujet que peut très nettement se poser et s'élucider le problème de l'intelligence en peinture.

Ce problème, en ce moment on ne le pose même plus : on nie qu'il ait à être posé. La dégénérescence de l'impressionnisme amène les jeunes peintres à considérer le tableau comme un assemblage de taches colorées destiné à produire un plaisir optique — et rien de plus. C'est confondre le tableau avec une étoffe décorative. Le sujet, l'expression, la composition psychologique, sont rejetés par eux dans l'art académique ou *littéraire*. Un œil, une main, c'est tout le peintre : de cerveau, point. Honte au peintre qui pense. Il en a le droit en tant qu'homme : mais il est perdu si cela se soupçonne dans ses tableaux. Ces *idées* sont vantées par beaucoup : on croit être ultra-moderne en réinventant une sorte de primitivisme, en ambitionnant pour le peintre l'état d'âme d'un huchier breton, d'un Papou taillant son idole dans une bûche, ou de l'homme lacustre. On se déclare excédé de la technique rationnelle et séculaire et on rêve de *purifier* l'art en revenant au vagissement ingénu. Jamais on ne s'est jeté plus joyeusement, à grands renforts d'arguments, vers l'ignorance, la déchéance, la paresseuse *instinctivité*, la dégradation rapide d'un art fait pour exprimer et dont on veut qu'il n'exprime plus rien que des taches. Il est envahi par les primaires, sa pratique devenant de plus en plus accessible aux médiocres puisqu'on en élimine la science du dessin, la composition psychologique, le style, le goût : il est même, au moment où j'écris ce livre, en proie aux fous et aux maniaques du cubisme et du futurisme. La puérile vanité de *faire nouveau* et de *réinventer la peinture* a dégénéré en hystérie.

Dans ces conditions, comment le peintre le plus intellectuel de notre époque ne serait-il pas, malgré sa gloire, un isolé? Déjà les impressionnistes écartaient toute *pensée* de la peinture : et quelque belle et utile qu'ait été leur œuvre en détruisant la fausse scolastique et en nettoyant la palette française, nous leur devons, bien contre leur gré, le cézannisme et le désordre inouï qui l'a suivi. C'étaient de grands ouvriers plutôt que des artistes, des laborieux, des sincères, des chercheurs, avec des yeux subtils et des sens aigus. Mais, à l'exception de Degas (qui fut leur camarade mais nullement en art), ce n'étaient point des intelligents. Un Renoir, un



Cl. Moreau frères.

LES TROIS DANSEUSES DE JODHPUR



Cl. Moreau frères.

LA CASCADE

Manet, un Sisley, un Pissarro, sont de purs sensualistes instinctifs : le plus cultivé d'entre eux, Manet, fut bien trop préoccupé de technique pour *penser*, et son expressivité dans le portrait ou la composition est faible tandis que ses morceaux sont superbes. Ce qui a séparé d'abord un homme comme M. Besnard de ces hommes, c'est sa culture, c'est son goût et sa curiosité des idées générales, c'est, surtout, son aversion pour une vulgarité qu'ils n'ont jamais crainte, ces peintres de banlieues, de guinguettes à canotiers, de filles et de modèles vulgaires, satisfaits de la pauvre esthétique du roman naturaliste. Que de fois un Renoir revêt de délicieux chatoiements un corps de bonne aux pieds grossiers, que de fois un Pissarro nuance patiemment un carré de choux! Combien peu un portrait de Manet, sauf les derniers petits pastels, nous apprend sur l'âme et le caractère des êtres, peints pour la couleur avant tout! Ces peintres n'ont été que des peintres d'apparences, et leur esthétique fut le contraire d'une esthétique, la négation des erreurs d'École en fut l'essentiel. Ils n'ont pas obtenu de décorations dans les édifices nationaux, et on l'a déploré parce que leur technique était admirablement propre à renouveler cette forme de l'art; mais on peut se demander, en constatant la pauvreté d'invention de leurs toiles, de quelle façon ces artistes sans idéologie, ne représentant les êtres que comme des motifs à jeux de nuances ou dans une pure acception de réalisme anecdotique, eussent inventé des compositions décoratives appropriées à la science ou à la philosophie dans une Sorbonne ou une Faculté des Sciences.

L'injustice n'a probablement abouti qu'à éviter des erreurs retentissantes et de grandes déceptions. Les panneaux décoratifs de Renoir pour la *Danse*, les *Nymphéas*, de Monet n'ont été que des tableaux, et les toiles vastes, comme le *Maximilien*, n'ont pas porté bonheur à Manet. La décoration murale moderne n'a été réalisée que par des hommes étrangers à l'impressionnisme, comme Puvis de Chavannes, ou décidés à marcher au coloris clair et au dessin libre par de tout autres voies, comme M. Besnard, comme Gaston La Touche, Chéret, Henri Martin. Encore La Touche venait-il autant de Chéret et de M. Besnard que de son maître Manet, et Henri Martin, malgré le procédé de la tache et du pointillisme, vient-il plutôt aussi de M. Besnard, ainsi que Mlle Dufau qui est influencée par lui comme par Renoir.

La préoccupation intense des reflets atmosphériques a engendré chez les impressionnistes l'indifférence à la forme. Manet, qui est

le seul à avoir dessiné sérieusement, fut d'abord, il ne faut pas l'oublier, un réaliste issu de Courbet et des Espagnols, et un peu d'Ingres, et ne fut *impressionniste* que dans la seconde moitié de sa trop courte vie. Des dessins de Manet et de Degas, de Pissarro et de Sisley, il n'y a rien à dire — et répétons que Degas a été classé sans aucune autre raison que celle de l'amitié dans ce groupement. L'indifférence au dessin était encore un motif de séparation profonde entre M. Besnard et ces peintres. Il n'était guère plus préparé à s'unir aux réalistes, à Raffaëlli, à Roll, à Ribot, à cause de son intense curiosité imaginative et de sa fantaisie. Il n'était pas davantage assimilable aux *intimistes* de son temps, pour la raison que vers 1885 il n'y en avait guère, et que l'art d'un Ernest Laurent, d'un Le Sidaner, d'un Cottet, d'un Simon, est postérieur. Seul, Carrière, avec lequel il est sans rapports, a mérité son respect attentif, avec des réserves.

Restait le monde académique. Bien que M. Besnard ait été un prix de Rome, j'ai dit combien cela avait peu compté dans sa vie. Les leçons de Jean Brémond et quelques dessins de ce John Flaxman, dont il parle encore avec tant de tendresse dans son *Homme en rose*, ont plus fait que quatre années de Villa Médicis. S'il dirige aujourd'hui cette Villa, si l'Institut a fini par l'appeler, c'est que tout Institut s'annexe tardivement les gloires qu'il a d'abord combattues, et si jamais *académisation* a moins signifié, c'est bien à propos d'un tel choix. L'artiste la revêt, mais n'en est point modifié. Pour beaucoup ce fùt une tunique de Nessus : pour lui c'est un costume de plus, qu'il porte parce que M. Ingres le porta et parce que le pays a besoin d'hommes représentatifs, mais il reste, à l'Institut et à la Villa, l'homme du portrait de Mme Roger Jourdain qui faisait se voiler les faces académiques, et, pour tout dire, il est entré à l'Institut au lendemain de l'exposition ultra-audacieuse du *Voyage aux Indes*. M. Besnard a été et reste sans rapports avec les célèbres académiciens contemporains de sa vie, Bouguereau, Detaille, Gérôme, Cabanel, Lefebvre, Bonnat, Humbert, Henner, Carolus-Duran, Jules Breton. Nous avons étudié ses références : elles portent d'autres noms! On ne peut pas dire davantage qu'il ait sympathisé avec des artistes étrangers comme les préraphaélites anglais, Watts, Burne-Jones, Millais, ou Bœcklin, ou encore, ici, avec Gustave Moreau, issu de Delacroix et d'Ingres par Chassériau : ce sont peintres symbolistes et littéraires dont il est infiniment éloigné et pour les œuvres desquels il n'a aucun goût.

Whistler même, autre isolé inclassable, a séduit sa dilection pour le raffinement et le style sans l'attirer dans ses pénombres fantomales et trop subtiles, dans son japonisme trop étrange.

M. Besnard s'est donc fait une route pour lui seul entre les divers grands courants. Il a été, il devait être seul : et il a fallu en vérité son génie souple pour ne pas être écrasé par les foules qu'il côtoyait. Il est glorieux, et sans étiquette. Il n'est de rien. Aucune école ne peut le réclamer, si beaucoup de peintres le démarquent. Il représente un triomphe de l'intelligence. Il prouve avec la plus radieuse évidence qu'on peut être un grand peintre sans être borné, et que la culture ne nuit pas au peintre. Il est la définition vivante de l'intelligence picturale. *Au lieu d'être l'esclave de ce que voient ses yeux et de devenir le docile copiste du spectacle qu'ils ont perçu, il domine, il contrôle ses sensations, il les recompose par la libre réflexion, par le choix, et seulement alors il travaille, sans que l'ardeur de sa sensitivité ait été diminuée par cette opération de son esprit.* J'ose souligner cette phrase, parce qu'elle me semble bien être la leçon de tout cet ouvrage, et le fond de la psychologie de M. Besnard, et la définition la plus acceptable de l'intelligence d'un peintre. Et je le crois parce qu'elle se trouve applicable à tous les grands, à Léonard, à Raphaël, à Rembrandt, à Tintoret, à Watteau, à Rubens, à Delacroix, à tous les *Phares* dont parlait Baudelaire. Certes, de tels peintres pensent *en couleurs*, en ce sens que la couleur est pour eux un langage, et un motif initial de l'émotion créatrice : mais ils ne pensent pas *que la couleur*, elle, engendre réellement chez eux des *pensées*, et c'est pourquoi ils ont exprimé, outre des réalités superbes, de profonds symboles, et fait œuvre de grands intellectuels en même temps que de grands plasticiens. La couleur n'est pour eux qu'une excitabilité qui leur permet d'explorer tout le domaine idéologique de l'univers, et ils vont très au delà de la sensation pure et simple que traduit le *morceau*. Ils peuvent *composer et synthétiser.*

Cela, c'est une opération de l'Intelligence, tout comme la symphonie, et le roman, et l'essai philosophique : et c'est pour avoir nié cela que notre période picturale impressionniste et post-impressionniste s'est affolée. Quelle que soit la joie plastique, proprement picturale, que nous donne l'œuvre de M. Besnard, c'est avant tout l'intelligence qui y apparaît la plus éclatante, la plus génératrice. Ce grand sentitif est toujours maître de ce qu'il a senti, et discipline sa sensation. C'est pourquoi l'émotion qu'il donne est avant tout ce

qu'un génial écrivain, Paul Adam, avec lequel il a de grandes affinités, a appelé : *l'émotion de pensée*, par une alliance de termes aussi judicieuse que hardie. Au-dessus de l'émotion nerveuse que peut éveiller en nous une anecdote individuelle par la commotion sentimentale, Paul Adam en appelle à l'émotion intellectuelle que peut nous donner par exemple l'évolution d'une grande idée directrice de notre race, et il voit dans cette émotion altruiste, dépassant notre petit moi et nos nerfs, le secret d'un trouble psychique infiniment plus beau et plus profond. Cette émotion cérébrale, abstraite, M. Besnard décorateur l'a souvent donnée : et en ce sens son art est tout cérébral. Ses études des nus, ses paysages, ses eaux-fortes, se passent dans le monde sensuel; ses décorations murales se déroulent dans une zone supérieure où seule règne *l'émotion de pensée.* Elles sont le roman d'une imagination étonnamment fervente. Sur les murs de nos édifices, il a écrit quelques Idées, comme dans les pages de nos grands chefs-d'œuvre du roman.

Tout cela, c'est exactement ce qu'ont fait les grands classiques de la peinture, à l'époque où, avant le développement de l'imprimerie et la naissance de l'orchestre, elle était, par la fresque de la cathédrale et du palais public, la grande significatrice, enluminant les pages du gigantesque Missel des idées générales, du symbole religieux ou de la légende héroïque. M. Besnard ne fait pas autre chose que reprendre cette haute tradition du peintre, et par cela même que je l'en loue et indique à quel point de telles visées l'isolent dans son temps, je donne la mesure de l'oubli où on en est venu des devoirs essentiels de sa charge. J'ai dit combien son étonnant génie conciliait les contraires : il y faut ajouter ce paradoxe d'une gloire qui s'est, à vrai dire, édifiée en dépit de tous les courants contraires, de l'École, de l'impressionnisme, de toutes les rivalités et de toutes les modes. La malignité a bien essayé de dire d'abord que l'artiste louvoyait, allant tantôt à droite et tantôt à gauche. Il lui a vite fallu renoncer à cette insinuation. Il n'y a pas une œuvre académique de M. Besnard. Il n'y en a pas une qui soit tributaire de l'impressionnisme. Toutes sont de lui et à lui. Quelle impertinence! Et comment ne l'a-t-il pas payée par la coalition des partis? Comment Cabanel et Cézanne ne se sont-ils pas unis pour le honnir?

Ce qui l'a peut-être sauvé, c'est, outre la force continue de son individualité et sa foncière indépendance, nonchalante mais indomptable, le sens infiniment français de son œuvre, et la qualité féminine de son génie. Ce qui est allé à M. Besnard, c'est moins le

suffrage de ses confrères, tous plus ou moins empêtrés d'écoles, de clans, de théories, que le suffrage national d'une foule qui, à chaque Salon, le cherchait passionnément parce qu'elle trouvait en lui ce qui répondait à son idéal de libre grâce française. L'homme, comme le peintre, n'est d'aucun parti. Aimable et courtois avec les autres producteurs, il est en réalité très seul dans la vie picturale, et malgré ses fonctions à la Société Nationale ou à l'Institut, il n'admet dans son intimité à peu près aucun peintre : il a des camarades de jeunesse, il n'a pas de compagnons d'armes, solidaires de ses conceptions. Il n'a cherché, il n'a erré, il n'a réussi avec personne. Cela est très typique, et la foule l'a peut-être senti. Dans l'art actuel, M. Besnard est M. Besnard. Dans la suite chronologique de l'École française, il en va différemment. Il a une famille. Portraitiste, il vient de Largillière et de La Tour; peintre de nu, il vient de Boucher et de Fragonard autant que de Rubens; féministe, il vient d'Ingres; décorateur et animalier, il vient de Delacroix et de Véronèse dont Delacroix venait; fresquiste religieux ou mythique, il vient des grands Italiens du XIV[e] siècle, d'un Signorelli plus que de tous peut-être. Je pense qu'il est, depuis Delacroix, le plus complet et le plus original de nos peintres, si Puvis de Chavannes en est le plus stylisé et Manet le plus curieux. Je crois aussi qu'il est, depuis trente ans, le peintre français qui domine tous les autres, et de beaucoup, par l'universalité, par le parallélisme méthodique et hardi des recherches, par la grande ligne de sa vie artistique, par la largeur et la force d'une intellectualité armée où se sont reflétées et coordonnées toutes les perceptions de notre temps, capable de satisfaire les poètes et les penseurs parce qu'elle a su parfois élever la peinture à la hauteur de la grande poésie. Beaucoup ont peint de beaux fragments, plusieurs en ont fait d'aussi beaux que les siens, plusieurs même sont allés plus avant dans telle ou telle spécialisation. Mais je l'appelle le plus grand des peintres français vivants parce qu'il est le seul à avoir assez fait pour concilier toutes nos velléités et donner des gages à tous les partis sans rien perdre de son hautain individualisme.

Lui seul, en somme, garde la grande allure de jadis. Lui seul, à l'étranger demandant un nom représentatif de l'art français moderne, peut être cité sans qu'aucune de nos tendances soit sacrifiée, car il les a toutes portées en lui jusqu'à être une figure nationale, hors cadre, comme Rodin dans notre statuaire. A l'heure où l'Europe germanique, feignant avec une haine sarcastique de prendre les

fauves et les cubistes pour la fleur de notre jeunesse, en conclut à la débilité et à la vanité des Welches, ce nom, cet exemple et cette œuvre sont la meilleure réponse et la plus nette garantie de respect. C'est même pour cela qu'il conviendra de se réjouir de voir M. Besnard à la direction de l'Académie de France à Rome. Je suis de ceux qui ont contesté le bien-fondé de l'institution, sa survie officielle, le sens de sa tradition, la validité de son enseignement. Mais cela ne me rend que plus libre de dire qu'une telle présence, là, d'abord, sauvera et rectifiera l'institution, et ensuite permettra à un grand Français de faire, au cœur de l'Italie, figure d'ambassadeur de nos idées, comme le fit ce Pierre-Paul Rubens qui l'eût applaudi. Aucun de nos autres maîtres, ni un Degas, ni un Renoir, ni un Roll, ni un Monet, ne pourrait assumer ce rôle de conciliation sans concession, au-dessus de toutes théories et de tous partis, que seul pouvait accepter, depuis la mort de Puvis de Chavannes, le génie ductile, inventif, capricieux, protéique et unitaire, captivant et puissant, de M. Albert Besnard.

PRINCIPALES ŒUVRES

DE M. ALBERT BESNARD

DÉCORATIONS MURALES

Huit grandes compositions et huit petites pour le vestibule de l'École de Pharmacie, à Paris. — De 1883 à 1886.

Trois compositions pour la salle des mariages, mairie du premier arrondissement, à Paris. — De 1887 à 1889.

Plafond du salon des Sciences, à l'Hôtel de Ville de Paris. — 1890.

Huit grandes compositions et quatre petites pour la chapelle de l'hôpital Cazin-Perrochaud, à Berck-Plage. — De 1897 à 1901.

Décoration du grand amphithéâtre de chimie, à la Sorbonne.

Quatre grandes compositions pour la coupole du Petit-Palais, à Paris. — De 1907 à 1910.

Plafond de la Comédie-Française, à Paris. — De 1905 à 1913.

Panneau décoratif pour le Musée des Arts décoratifs, à Paris. — 1902.

Plafond pour l'ambassade de France, à Vienne. — 1909.

Panneau pour le palais de la Paix, à la Haye. — 1913.

Décoration d'une rotonde de l'hôtel Bing, à Paris.

Décoration chez M. Jacques Rouché, à Paris.

Décoration chez M. le baron Vitta, à Évian.

PORTRAITS DE FEMMES

Mlle Jeanne B. 1874
Mme Georges Duruy. . . . 1885
Mme Roger Jourdain. . . . 1886
Mme Madeleine Lemaire, aquarelle. 1890
Mlles Dreyfus. 1891
M. et Mme Ernest Chausson. 1891
Mlle de Jarcy, ... 1892
Mme Roger Marx. 1892
Mme S. Pottier. 1892
Mme Bardet. 1894
Six portraits. 1897
Mme Réjane. 1898
Mme X. 1901
Mme Besnard. 1903
Mme Rouché. 1903

S. A. R. la princesse Mathilde (portrait peint très-antérieurement). 1904
Mme P. et ses enfants. . . . 1904
Mme Mante et ses enfants. . • 1906

(Tous ces portraits, de 1874 à 1890, ont figuré aux Salons des Artistes Français : ultérieurement, à la Société Nationale des Beaux-Arts).

PORTRAITS D'HOMMES

Portrait de jeune homme. . 1868
De 1879 à 1883, à Londres, entre autres :
L'Amiral Commerwell.
Sir Barthe Frere.
Le général Wolseley.
Le général Green.
Alphonse Legros. 1884
Francis Magnard. 1885
La famille du peintre. . . 1890
M. le docteur Calot. . . . 1897
M. le baron Denys Cochin. 1902
M. Frantz Jourdain. . . . 1905
La famille Lerolle. 1905
La famille Lenoir. 1905
M. Camille Barrère. . . . 1906
M. Émil Sauer 1912
M. Cognacq. 1912
M. Coppier. 1912
M. Dubar. 1913

(Même observation que pour les expositions de portraits de femmes.)

FANTAISIES DÉCORATIVES

« Fluctuat nec mergitur ». 1884
Femme nue se chauffant. . 1887
Cartons de vitraux (École de Pharmacie). 1891
Cartons de Vitraux (Hôtel de Ville). 1894
La Cascade. 1896
Baignade au lac d'Annecy. 1896
Flamenco. 1898
Féerie intime. 1901
Décoration d'un piano. . . 1902
Les Cygnes. 1903
Au bord du ruisseau. . . . 1903
Léda. 1905
La Bataille d'Hernani (musée Victor Hugo). 1907
Le Matin. 1910
Le Femme aux rhododendrons (Musée de Venise).
Etc.

PAYSAGES ET MARINES

Automne. 1890
Nuées du soir. 1891
Marché aux pommes. . . . 1894
Port d'Alger. 1895
Port d'Alger. 1895
Marché aux chevaux arabes. 1895
Marché aux chevaux d'Abbeville. 1898
Plage de Berck au couchant. 1898
Chevaux au bord du lac d'Annecy, etc.

SCÈNES ORIENTALES

Chevaux arabes.	1894
Études de chevaux arabes.	1894
Études de chevaux arabes. .	1894
Deux études de femmes arabes	1894
Marché aux chevaux d'Alger.	1895
Ghizane.	1895
Exposition d'environ soixante-quinze œuvres, rapportées d'un voyage aux Indes : tableaux, détrempes, aquarelles, dessins rehaussés, à la galerie Georges Petit.	1912

PASTELS, AQUARELLES, EAUX-FORTES

Il faut comprendre sous cette rubrique des centaines d'œuvres, exposées depuis 1890 environ aux Sociétés des Aquarellistes, des Pastellistes, des Peintres-Graveurs : probablement près de deux cents pastels, de deux cents aquarelles, d'une centaine d'eaux-fortes (indépendamment de la série de *La Mort*). Ces œuvres sont éparses dans le monde entier, et le recensement en est à peu près impossible. Il en est de même pour une quantité de petits tableaux à l'huile non exposés. Les pastels et aquarelles sont en grande majorité des études de nus féminins, des têtes d'expression, quelques portraits. Il faut joindre aux eaux-fortes, tirées et éditées par l'artiste, des illustrations pour l'*Affaire Clemenceau*, de Dumas fils, *Jocelyn*, de Lamartine, la *Dame aux Camélias*, de Dumas fils, *La Force psychique*, d'Yveling-Rambaud.

MUSÉES

Au Musée du Luxembourg : *Femme nue se chauffant*, *Portrait d'Alphonse Legros*, *La Morte*, *Entre deux reflets*, un pastel de femme.

Au Petit-Palais, outre la décoration de la coupole : *Portrait de Francis Magnard*, un pastel de femme.

Au Musée des Arts Décoratifs : *L'Ile heureuse*.

A l'École des Beaux-Arts : *Mort de Timophane*, prix de Rome, 1874.

Au Musée de Nîmes : *Après la défaite*.

Au Musée de Bruxelles : *Les Cariatides*.

Au Musée de Dusseldorf : *Portrait de Mme Armand Dayot*.

Au Musée de Lisbonne : *Le Matin*.

Au Musée de Venise : *La Femme aux rhododendrons*.

Au Musée de Rome : *Portrait de Mme Besnard*.

Au Musée des Uffizi, Florence : *Portraits de l'artiste et de sa femme*.

TABLE

I

LA VIE DE L'ARTISTE

(LA JEUNESSE. — LES DÉBUTS. — LA MATURITÉ)

II

LE SYMBOLISME SCIENTIFIQUE DANS LES DÉCORATIONS DE M. BESNARD

(LE SYMBOLISME SCIENTIFIQUE. — L'ÉCOLE DE PHARMACIE. — LE PLAFOND DES SCIENCES. — LA DÉCORATION DE LA SORBONNE)

III

LES AUTRES DÉCORATIONS DE L'ARTISTE

(LA MAIRIE DU Ier ARRONDISSEMENT DE PARIS. — L'ILE HEUREUSE. — LA COUPOLE DU PETIT-PALAIS. — LE PLAFOND DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE)

IV

LA DÉCORATION DE BERCK ET LES EAUX-FORTES SUR « LA MORT »

(LA DÉCORATION DE BERCK. — LES EAUX-FORTES SUR « LA MORT »)

V

LE PEINTRE DE NU ET DE RÊVE

(LE NU FÉMININ, FÊTE DE COULEURS. — INGRES ET M. BESNARD. — LA FÉERIE INTIME)

VI

LES PORTRAITS FÉMININS ET MASCULINS

(LE PORTRAIT DE FEMME ET SON DÉCOR. — LES PORTRAITS DE FEMMES. — LES PORTRAITS D'HOMMES.)

VII

L'AQUARELLE, LE PASTEL, L'EAU-FORTE

(LES ANIMAUX, LES PAYSAGES, LES MARINES)

VIII

L'ORIENTALISTE

(L'ALGÉRIE. — L'HINDOUSTAN. — L'HOMME EN ROSE)

IX

LE RANG DE L'ARTISTE DANS L'ÉCOLE FRANÇAISE

(LA CARRIÈRE. — L'INTELLIGENCE)

338-14. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 5-14.